

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI UDINE**

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN INGEGNERIA CIVILE AMBIENTALE ARCHITETTURA  
CICLO XXV**

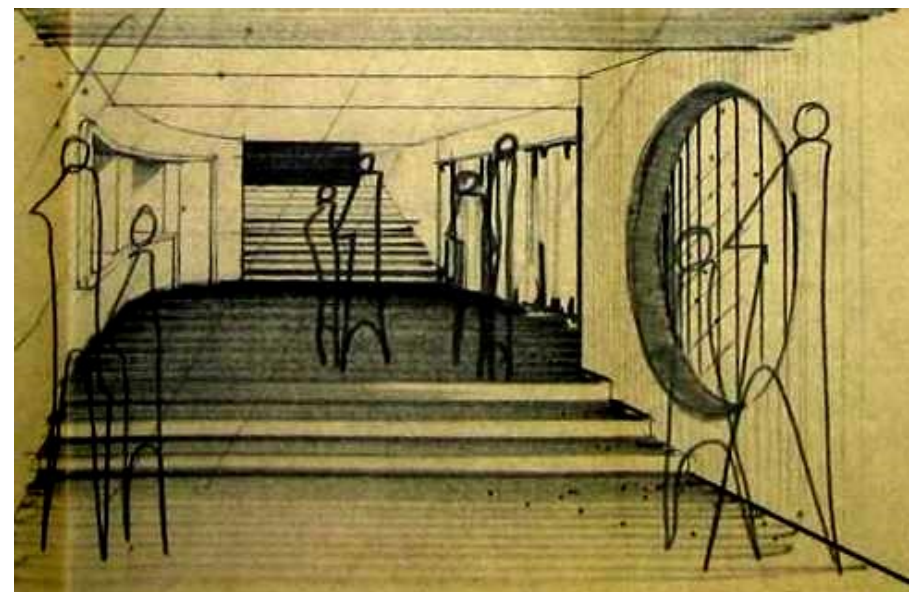
**TESI DI DOTTORATO DI RICERCA**

**LE SALE CINEMATOGRAFICHE NEGLI ANNI DEL SECONDO DOPOGUERRA IN ITALIA:  
ARCHITETTURA E SOCIALITA' NEI LUOGHI DI VINICIO VECCHI A MODENA**

**DOTTORANDO  
GIOVANNI LA PORTA**

**RELATORE  
PROF. ARCH. PIOTR B. BARBAREWICZ**

**ANNO ACCADEMICO  
2013-2014**



in copertina:

Schizzo dell'atrio di ingresso, Cinema Astra (V. Vecchi), Modena 1955-1965



GIOVANNI LA PORTA

LE SALE CINEMATOGRAFICHE NEGLI ANNI DEL SECONDO DOPOGUERRA IN ITALIA:  
ARCHITETTURA E SOCIALITA' NEI LUOGHI DI VINICIO VECCHI A MODENA

Ringraziamenti:

Carla Barbieri, Davide Bonsi, Stefania Bruni, Davide Crovato, Lucio Fontana, Sabatino Landi, Paola Maletti, Carlo Montanaro, Jessica Pagani, Davide Raffin, Benedetta Riciputi, Lodovico Tramontin, Lamberto Tronchin

## SOMMARIO

### Premessa

III

### PARTE PRIMA

#### **Il secondo dopoguerra in Italia: situazione socio-economica, paesaggio culturale, riflessi in architettura ed urbanistica**

1.1	La condizione socio-economica del paese: crisi e ripresa della società civile, un itinerario incompiuto	2
1.2	La cultura italiana, tra ricostruzione e boom economico: nostalgia nel futuro	9
1.3	L'architettura nell'Italia neorealista, il <i>background</i> disciplinare per le sale cinematografiche	18
1.4	L'urbanistica dell'Italia della Ricostruzione: modernizzazione del paese, tentata o fallita ?	31
1.5	Architettura e cinema nel periodo neorealista: due discipline, un'unica trama narrativa	41
Note bibliografiche ai capitoli 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5		

### PARTE SECONDA

#### **Le sale cinematografiche nelle città italiane del neorealismo**

2.1	Funzione sociale ed economica del cinema e dei cinematografi nell'Italia repubblicana	54
2.2	Le sale cinematografiche in città: luoghi <i>nascosti</i> per una moltitudine di spettatori	70
2.3	Componenti psicologiche della fruizione cinematografica: note di un <i>viaggiatore</i>	86
2.4	Tutti al cinema: caratteri tipologici e requisiti di comfort degli ambienti di proiezione nel secondo dopoguerra in Italia	90
Note bibliografiche ai capitoli 2.1, 2.2, 2.3, 2.4		

### PARTE TERZA

#### **Un caso di studio: le sale cinematografiche nella città di Modena e l'opera di V. Vecchi**

3.1	Modena tra ricostruzione ed espansione urbana: il ruolo sociale delle sale cinematografiche nella città del secondo dopoguerra	132
3.2	L'architettura delle sale cinematografiche di Vinicio Vecchi	162
3.3	Le sale cinematografiche di Vinicio Vecchi tra gli anni Cinquanta e Settanta a Modena: un progetto di socialità urbana	180
Note bibliografiche ai capitoli 3.1, 3.2, 3.3		



## Premessa

Le sale di spettacolo destinate alla proiezione cinematografica edificate o riallestite tra la fine del secondo conflitto mondiale e gli anni Settanta in Italia hanno fornito lo spunto per approfondire un tema che a ben vedere riguarda diversi ambiti disciplinari: architettura ed urbanistica dei luoghi, arti figurative e letteratura, ideologia politica ed economia.

I cinematografi di quel periodo possono apparirci ad oggi anonimi contenitori edilizi, volumi ingombranti privi di particolare pregio architettonico, spesso nascosti allo scorrere della vita cittadina per essere ricompresi in edifici residenziali indifferenti all'attività di proiezione. Ma quelle sale, diffuse capillarmente in ogni contesto cittadino degli anni Cinquanta e Sessanta, furono in quel periodo gli ambienti collettivi più frequentati dalla comunità urbana, finendo spesso per identificare uno tra gli indicatori economici più significativi della rinascita post bellica del paese.

Il significato ultimo della ricerca è stato quindi il cercare di relazionare fatti storici di natura eterogenea che ebbero come risultato quella particolare ed estesa fioritura di sale di spettacolo.

Un campo di indagine è stato sicuramente l'architettura dei luoghi di proiezione e il linguaggio con il quale quegli ambienti furono realizzati, un'architettura che riguardò in maniera preponderante l'interno dei volumi edilizi ma da cui emergono continui richiami all'orientamento assunto dall'architettura italiana di quegli anni. Ma non solo l'architettura dei luoghi: la ricerca ha cercato di indagare,

forse in maniera ancora più convinta, ciò che a distanza di anni riconduce la nostra mente al clima sociale che sottese l'esistenza di quelle sale. È sembrato quindi significativo indagare le motivazioni di tanta partecipazione tra la collettività urbana verso quegli edifici simbolo di divertimento e aggregazione collettiva, ciò che ad oggi può essere forse ricondotto a quel clima di generale *fiducia* ed *ottimismo* che permeò la società della neonata repubblica italiana rispetto a valori condivisi di equità sociale, progresso economico e crescita culturale.

Come può essere riscontrato anche a tutt'oggi, l'architettura delle sale di proiezione cinematografica fa quasi da *testimone* relativamente ad un *viaggio*: è il *viaggio onirico* dello spettatore lasciato solo davanti allo schermo, là dove può immedesimarsi emotivamente rispetto alle vicende narrate, dove scopre luoghi e contesti sconosciuti, dove condivide interiormente un desiderio, un proposito, una speranza. Al di là quindi del particolare *comfort* di natura funzionale che le sale di proiezione di quel periodo seppero offrire - è proprio in quegli anni che si afferma innovativamente la spettacolare proporzione 2,55:1 dello schermo *Cinemascope* - nei cinematografi si riscontra forse la loro dimensione più autenticamente architettonica negli spazi di relazione-aggregazione posti a diretto contatto con la mobilità urbana, gli ambienti dove si segnala all'esterno la vitalità del luogo, il suo essere elemento essenziale di aggregazione collettiva per la città, là dove, ancora, l'architettura si arricchisce spesso di opere d'arte a sottolineare la rilevanza civica delle sale di proiezione.

E a questo proposito - la diffusione delle sale cinematografiche all'interno delle città - si è cercato di cogliere il reale *carattere urbano* dei cinematografi per il loro costituire, in quel preciso momento storico, uno degli elementi di imprescindibile socialità oltre che un luogo simbolo di un bisogno-desiderio collettivo di benessere. Nell'edificio cinematografico non si è individuato solo un semplice *contenitore di attività ludiche* ma si è cercato di coglierne anche la valenza di autentico *fatto urbano*, ciò assecondando quell'interpretazione che vede in alcuni *brani* di città riassumere la relazione-comunicazione tra i soggetti, l'esigenza di *dare riparo* ad una azione rituale e condivisa, divenuta una sorta di *necessità irrinunciabile* per la cittadinanza. Ripensando ai dipinti *action painting* di J. Pollock e alla lettura che di questi ne ha dato G. C. Argan, il movimento di persone che ruotò intorno ai cinema nelle città italiane del dopoguerra costituì uno degli infiniti legami che contribuirono a strutturare il vivere civile dei contesti urbani. Più che l'individuazione in termini quantitativi della *concentrazione-densità* delle sale all'interno della città si è cercato quindi di sottolineare come l'attività di proiezione cinematografica si sia insediata all'interno degli edifici (ri)costruiti in quegli anni evidenziando le modalità con le quali quell'attività si mostrò alla città, la valenza politico-ideologica e di costume del messaggio culturale veicolato dalle pellicole cui gli stessi luoghi di proiezione parteciparono ostentando la *modernità* dei loro interni, tutti elementi che ci sembra possano forse essere interpretati come momenti diversi di un organico e strutturato siste-

ma di diffusione ed orientamento ideologico che permeava la società di allora.

E la componente popolare della società - notoriamente il pubblico più autentico delle sale cinematografiche, una classe di persone fondamentalmente *ingenua* di fronte ai grandi rivolgimenti sociali ed economici di quel periodo - è stato l'elemento che ha permesso di indagare in maniera trasversale gli aspetti più emblematici della situazione economica, politica, e culturale dell'Italia della ricostruzione e del successivo boom economico. Il *popolo* e gli aspetti popolari del vivere civile - un *collage* di ignoranza e fede, ingenuità e fiducia, onestà e abnegazione, laboriosità e modestia, condivisione e collaborazione - hanno fatto da sfondo alle considerazioni inerenti la situazione politica ed economica del paese e la stessa condizione dell'architettura italiana: la disastrosa condizione post bellica e il rilancio dell'Italia a livello internazionale; i riflessi culturali che quel clima sociale ed economico produsse tra gli intellettuali in quegli anni, anni nei quali, forse non a caso, il cinema italiano come linguaggio artistico, produsse capolavori di assoluta espressività; il dibattito su quale orientamento linguistico dovesse assumere l'architettura nazionale, tra l'esigenza di superare il retaggio razionalista mediante una modalità *vernacolare* del costruire e la valorizzazione l'aspirazione individuale e la relazione con la storia.

La collettività e i valori morali cui il popolo sembra fare riferimento in quel periodo, sono quindi gli elementi *autentici* e *genuini* ai quali ogni aspetto del vivere civile sembra richiamarsi e, in questo senso,

le architetture cinematografiche diffuse in numero così elevato all'interno dei centri urbani italiani ne rappresentano una sorta di *cartina di tornasole*. Quelle architetture e la loro massiccia frequentazione ci documentano non solo quale fosse la volontà della popolazione di risollevarsi dalle tragedie della guerra, ma anche quale dovesse essere la forza della condivisione nei confronti di un comune desiderio di progresso: contro una visione odierna che tende a privilegiare individualismo e solitudine delle persone, quei luoghi, ora spesso in completo abbandono, ci appaiono come la dimostrazione di operosità e collaborazione tra i membri di una società coesa.

Ma dove riscontrare in un caso reale gli estremi di questo ragionamento? Fermo restando che la realtà italiana, ora come allora, sia estremamente differenziata per usi, costumi, credo politico, benessere economico e che la diffusione del cinema fu realmente un fenomeno che riguardò capillarmente ogni centro urbano del paese nel secondo dopoguerra, la scelta è ricaduta sulla città di Modena, un autentico caso *studio*.

A Modena è documentato, rispetto alle altre città italiane in quel periodo, il rapporto più elevato tra spettatori di spettacoli cinematografici ed abitanti residenti. Nella città emiliana - quasi a significare una fruttuosa coincidenza - ha poi operato in quello stesso periodo uno tra i progettisti di maggiore spicco per ciò che concerne il progetto e la realizzazione di luoghi cinematografici, l'architetto Vinicio Vecchi. Di Modena, una città che appartiene storicamente ad un territorio di grande vitalità

economica e culturale, si è quindi evidenziata la progressiva diffusione urbana delle sale di spettacolo, dall'avvento del cinema alla prima metà del Novecento, cercando di individuare nell'incremento numerico di quei luoghi un aspetto *complanare* della crescita sociale, economica e culturale di quel contesto, una realtà, quella modenese, nella quale, forse più che in altri ambiti è possibile cogliere, anche sotto il profilo urbanistico, quello spirito di coesione sociale, di integrazione e condivisione collettiva, in una parola il *senso civico* del luogo.

E nell'opera di V. Vecchi come progettista di sale cinematografiche - uno dei protagonisti *minori* dell'architettura italiana coeva, ma non per questo a nostro avviso meno significativo, per aver bene rappresentato quei caratteri di *provincialismo* e *vernacularità* architettonici tanto criticati al di fuori del nostro paese - si è cercato di ritrovare i tratti di un ipotetico ed organico progetto di *socialità urbana* per la Modena del secondo dopoguerra, un intento sicuramente perseguito a livello politico e culturale dalle amministrazioni locali, cui i cinema, come luoghi di aggregazione collettiva, risposero adeguatamente.

Può l'analisi della crescita e della localizzazione dei luoghi di spettacolo - cinematografici in questo caso - costituire una delle chiavi di lettura per lo studio dello sviluppo di ogni insediamento urbano?

Il quesito pone evidentemente solo una ipotesi metodologica di lavoro cui la tesi velatamente si richiama, ma ci piace l'idea che possa essere riconosciuta per la sua validità.

## PARTE PRIMA

### **Il secondo dopoguerra in Italia: situazione socio-economica, paesaggio culturale, riflessi in architettura ed urbanistica**

- I.1 La condizione socio-economica del paese: crisi e ripresa della società civile, un itinerario incompiuto
- I.2 La cultura italiana, tra ricostruzione e boom economico: nostalgia nel futuro
- I.3 L'architettura nell'Italia neorealista, il *background* disciplinare per le sale cinematografiche
- I.4 L'urbanistica dell'Italia della Ricostruzione: modernizzazione del paese, tentata o fallita ?
- I.5 Architettura e cinema nel periodo neorealista: due discipline, un'unica trama narrativa

1. Manifesto pubblicitario del *Piano Marshall* in Europa
2. Immagine pubblicitaria dell'automobile-status symbol del boom economico: la Fiat produce la 600 dal 1955, la 500 dal 1956



## I.1

### **La condizione socio-economica del paese: crisi e ripresa della società civile, un itinerario incompiuto**

L'industria cinematografica, la stessa costruzione di sale di proiezione e il consumo di spettacoli tra la popolazione, conobbe nell'Italia del secondo dopoguerra un notevolissimo incremento rispetto ai periodi precedenti, tale da collocare il nostro paese tra quelli maggiormente dediti in Europa alla fruizione del cinema rispetto alle altre forme di spettacolo; non a caso la crescita di quel particolare settore economico fu tale da essere considerato esso stesso uno degli indicatori più significativi per identificare i caratteri della rinascita post bellica del paese.

I numeri di quella stagione irripetibile possono solo tratteggiare in maniera sommaria la portata economica, culturale e sociale di quel fenomeno: i film prodotti in un anno in Italia passarono dai 25 nel 1945 a più di 320 alla fine degli anni Cinquanta, le sale di proiezione funzionanti nello stesso periodo subirono un incremento dalle 5000 alla fine della guerra a ben 10500, il valore economico degli incassi drenati dalla visione dei film nelle sale cinematografiche italiane costituì quasi il 90% del totale degli spettacoli raggiungendo la cifra ragguardevole di 83,5 miliardi nel 1950 (1). Pur se non è questa la sede per descrivere nel dettaglio le vicende politiche ed economiche che riguardarono l'Italia nel secondo dopoguerra, verranno qui ripresi solo alcuni degli aspetti salienti inerenti questi aspetti,

ritenuti comunque significativi per inquadrare quel particolare processo storico e culturale - l'incremento dell'attività economica legata al cinema - di cui l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta fu una delle protagoniste più attive nel mondo.

È necessario, a nostro avviso, riconoscere la seguente successione temporale di eventi:

1) un primo periodo coincidente con la ricostruzione post bellica del paese, gli anni corrispondenti con gli effetti dell'erogazione degli aiuti economici di provenienza americana, il famigerato *Piano Marshall*. Il *Piano* sarebbe dovuto essere, nelle intenzioni del suo promotore, destinato agli stati europei "alla sola condizione che essi cercassero insieme i mezzi da usare per rimettere in sesto le proprie economie" (2), ciò in una fase in cui l'Italia si trovò a dover riorganizzare il suo patrimonio abitativo, infrastrutturale e produttivo oltre che a ricostituire la sua identità di società civile e democratica;

2) un secondo periodo in cui si concretizzò la rinascita economica del paese - il *boom economico* degli anni Sessanta - gli anni in cui l'Italia divenne una delle economie industriali emergenti a livello internazionale grazie allo sviluppo della sua industria manifatturiera di trasformazione, anni che videro il perdurare di quel clima di espansione e prosperità economica più o meno ininterrottamente fino ai primi anni Settanta, periodo coincidente con la prima vera crisi energetica internazionale del secondo dopoguerra (3).

Questi furono, a nostro avviso, i temi socio-economici più rilevanti che coinvolsero in quel periodo la nazione.



3. Nasce il 1° Supermercato a Milano nel 1957: il cliente è libero nell'area di vendita e sperimenta il self service
4. Un'immagine dell'immigrazione meridionale nei centri industriali del Nord Italia
5. Immagini dell'arretratezza dell'Italia meridionale nel secondo dopoguerra



a) L'orientamento politico assunto dall'Italia nell'immediato secondo dopoguerra. Pur in un clima di forte antifascismo, legato tradizionalmente ai movimenti e ai partiti politici di sinistra, le elezioni del 18 aprile 1948 sancirono la vittoria della Democrazia Cristiana con il 48,4 % delle preferenze, un partito di ispirazione cattolica all'interno del quale continuavano a persistere però componenti liberali, riformiste, socialdemocratiche, ed anche un certo retaggio ideologico fascista. La DC, forse proprio grazie a questa sua identità di natura "ecumenica" (4), fu in grado di garantire all'Italia un periodo di lunga e sostanziale stabilità di governo, riuscendo a mediare tra diverse istanze provenienti dalle molte componenti della società civile: da un lato esaudì e promosse le richieste liberiste della classe borghese ed imprenditoriale, dall'altro diede almeno parziale ascolto alle rivendicazioni delle masse popolari. *"Il riformismo cattolico italiano aprì nel dopoguerra la sua elaborazione e il suo programma politico per captare la spinta autonomistica che continuava a manifestarsi attraverso l'insofferenza antistatale di masse piccolo-borghesi e popolari: collegandosi a quanto di cattolico c'era in quelle masse e in quella loro antipatia per lo Stato. Antipatia pre o anti risorgimentale, ma anche spesso pre o anti moderna, pre o anti industriale., per cui il popolo tendeva a diventare termine contrario a classe. Si trattava della povera gente"* (5). Al concreto sostegno nei confronti di un sistema economico basato sull'affermazione incondizionata del libero mercato, da parte della DC si accompagnò un'azione nei confronti delle classi più deboli della società civile più di natura populista che

autenticamente popolare: nei confronti della grande massa di popolazione indigente - la povera gente che costituiva ancora la parte più numerosa della società italiana post bellica, una moltitudine di persone, è bene sottolinearlo, ancora legata ad un modello contadino del vivere collettivo, incline ad una sostanziale visione economica della società di tipo pre-industriale - la DC apparì come un efficiente baluardo nei confronti del nuovo, quasi che la società dovesse guardare con sospetto e diffidenza verso il futuro. Da un lato la DC costituiva una difesa rispetto a quelle che apparivano come le manifestazioni consumistiche più spregiudicate della società americana vincitrice della guerra, un modello economico e sociale identificato dagli slogan *"signorine pin up, boogie-woogie, elettrodomestici, criminalità metropolitana"*; dall'altro era una forte protezione nei confronti di quel clima rivoluzionario di rivendicazioni sociali legate alla condizione operaia nella produzione industriale, ciò che, traendo spunto dalle ideologie politiche diffuse nei paesi del blocco sovietico-comunista, era allora rappresentato in modo altrettanto emblematico dallo slogan *"bandiere rosse, scioperi, comizi, violenza politica"*. Ma al di là dei proclami, la politica della classe politica democristiana al potere in Italia, forte del massiccio consenso elettorale del '48, fu in grado di compiere scelte decisive in campo economico e sociale, dimostrando un fermo anticomunismo e una strettissima condivisione del modello sociale nord americano, sia in campo economico-culturale sia sul piano dell'adesione ad una comune politica estera. Con la DC al potere si realizzò per molti

anni “*un progetto di integralismo cattolico sulla società civile fondata sul consenso popolare, come forma di gestione di una società “organica” in cui il capitale e il popolo si collegassero, attraverso la cerniera di un potere politico responsabile dell’efficienza sociale*” (6). Quel modello di sviluppo sociale ed economico prevedeva, almeno nelle intenzioni dei politici al potere, un moderato intervento dello Stato nelle attività produttive del paese, consentendo la libera iniziativa economica dei singoli ovvero mirando a privilegiare le tradizioni piccolo-imprenditoriali locali preesistenti in buona parte del paese e operando una blanda redistribuzione della ricchezza prodotta tra gli stati sociali più deboli della società. Il progetto politico ed economico della DC era quello di determinare un clima di sostanziale equilibrio sociale, ma in cui l’obiettivo prioritario dell’azione politica fosse l’incremento del consenso popolare, radicando l’ideale di *democrazia guidata* nella coscienza dei cittadini, ciò in un’ottica di ferma opposizione alle forze di sinistra allora ancora affiliate all’URSS: lo slogan DC più diffuso in quegli anni fu non a caso “*non tutti proletari, ma tutti proprietari*”.

b) A fronte dell’orientamento politico dominante assunto dai governi al potere in Italia, il paese registrava pessime condizioni sociali ed economiche, sicuramente ricollegabili al recente conflitto, alla necessità di ricostruire interi quartieri di città, ma, per altri versi, ancora derivanti da un’atavica condizione di arretratezza (7). Ad esemplificare la disastrosa condizione in cui versavano moltissimi centri urbani italiani, distrutti dalla furia nazista durante la ritirata verso nord lungo la penisola italiana, così

come dalle devastazioni dei bombardamenti anglo-americani, si riporta la descrizione della città di Napoli che Marcello Canino in *La Ricostruzione edilizia nella Campania e nell’ Italia Meridionale* fa nelle cronache dell’immediato dopoguerra: *Interi quartieri distrutti (la Marina, il Pendino, il Loreto); il Porto (ch’era il solo suo primato per il traffico passeggeri) completamente devastato. Tutte le industrie scientificamente annientate dai tedeschi, che le avevano fatte saltare in aria bullone per bullone; incendiati ad uno ad uno , stanza per stanza, i suoi alberghi; raso al suolo l’Ospedale di Loreto; diroccati gli Incurabili e le altre pie Istituzioni; le mura sventrate; le strade sconvolte ed ingombre dalle macerie di più di 100.000 vani di abitazioni distrutti; messi fuori esercizio l’acquedotto, l’officina del gas, le centrali elettriche, le centrali telefoniche, il palazzo delle Poste, i telegrafi, gli aeroporti, e orrendamente devastato il cimitero... Cumuli di macerie ingombravano la Chiesa dei Gerolomini, dell’Annunziata, del Gesù Nuovo, di S. Eligio, di S.Anna dei Lombardi, di S.Lorenzo Maggiore, dello Spirito Santo, dell’Incoronata, e non meno di altre 70 chiese, colpite, erano chiuse al culto. Ma il più grave danno era stata la completa rovina della Chiesa di Santa Chiara* (8). La popolazione civile registrava sul piano demografico un quadro decisamente preoccupante, per il quale si riportano alcuni dati esemplificativi (9): l’età media delle persone era di 65 anni (uomini) e 67 anni (donne) con una percentuale di persone al di sotto dei 15 anni pari a 26%; la composizione media delle famiglie era di n. 4 componenti, pur restando moltissimi i nuclei in cui erano presenti 6 o più persone, soprattutto quelli in cui gli individui appartenevano a

generazioni diverse; le condizioni igienico-sanitarie delle abitazioni risultavano in moltissimi casi inaccettabili - sporcizia, mancanza di servizi-igienici e acqua potabile, inesistenza di condotte fognarie, sovraffollamento, assenza di energia elettrica e riscaldamento - tali da mettere continuamente a rischio di epidemia la popolazione, in particolare quella dei grossi centri urbani.

c) La “questione meridionale”, quella condizione sociale per cui nel meridione d'Italia perdurava uno stato di grande arretratezza rispetto ad altre aree del paese, un'arretratezza, com'è noto ad oggi, atavica e per certi versi irrisolvibile. Tra gli elementi di valutazione più importanti, va sottolineato che sotto il profilo economico il Sud Italia era caratterizzato da una sostanziale assenza di tessuto *piccolo imprenditoriale*, per contro alla base della diffusa produzione manifatturiera di molte regioni settentrionali, spesso a conduzione familiare e collaterale alla produzione agricola. Se dopo la conclusione del conflitto un sistema produttivo di quel tipo, fosse preesistito a Sud o si fossero create le condizioni per incentivarlo, si sarebbero sicuramente poste le basi per una ripresa economica di quel contesto territoriale più efficiente (10), mirando a superare quella rigida divisione in classi economiche e sociali, storicamente consolidate in quelle aree del paese. Una generale assenza di volontà politica nel perseguire l'obiettivo di equiparare quelle *due Italie*, legato anche ad un clima di strisciante e diffusa illegalità che si concretizzava nella costante presenza mafiosa all'interno della società civile e delle istituzioni meridionali, non rese possi-

bile un sostanziale *cambiamento di rotta*, ma anzi approfondì il divario tra i due contesti, determinando, tra le conseguenze più negative, quel grande fenomeno migratorio verso le regioni del nord industrializzato. Molti furono i tentativi dei governi nazionali al potere - comunque ed almeno in linea di principio - di incrementare la produttività economica delle regioni meridionali. Tra i primi provvedimenti messi in atto dal Presidente del Consiglio A. De Gasperi ci fu l'emanazione di norme volte alla redistribuzione dei terreni agricoli tra i braccianti (la Legge Sila e la Legge Stralcio del 1950); tali manovre tecnico-economiche avrebbero dovuto contribuire a meccanizzare la produzione agricola delle aree più arretrate, finalizzandola alla trasformazione industriale destinata al largo consumo. L'effetto fu però di una sostanziale parcellizzazione della proprietà privata, con la creazione di fondi coltivati di dimensione troppo contenuta per poter svolgere un'azione economica competitiva sul mercato: in altre parole non si rese possibile quell'auspicata generazione di forme più *moderne ed efficienti* di produzione agricola. Risale all'immediato secondo dopoguerra anche l'istituzione della *Cassa per il Mezzogiorno* (1950), nelle intenzioni del governo centrale una forma di sostegno allo sviluppo delle opere infrastrutturali del Sud Italia, ma ben presto trasformata, almeno in parte, in una forma di sussidio nei confronti della popolazione locale, il cui scopo era più quello di veicolare e promuovere il consenso politico delle persone che sviluppare piuttosto un reale progresso economico e civile del meridione d'Italia. Alla condizione di generale



arretratezza del sud e alla contemporanea trascinante ripresa economica del nord del paese concentrata nel triangolo industriale Genova-Torino-Milano ma estesa anche diffusamente all'Emilia Romagna e al Veneto, si ricollega il flusso migratorio sud-nord che in questo periodo caratterizzerà pesantemente la mobilità interna e la composizione demografica del paese, *“unico fenomeno in Europa di queste dimensioni [...] sia sociale e culturale, sia in senso proprio, fisica, di continua disponibilità al viaggio (i nostri treni fra Nord e Sud sono i più affollati d'Europa [...]) ogni convoglio Siracusa-Torino o Milano-Lecce - veri e proprio vettori trans-epocali e trans-continentali, fra Europa e mondo mediterraneo - ricorda sempre le grandi migrazioni e le precarietà post-belliche”* (11). A questo proposito i dati demografici di quel periodo indicano un'emigrazione interna sud-nord che raggiunse nel periodo 1955-1971 le 9.150.000 unità, con picchi di flusso pari a 800.000 persone all'anno.

d) La generale ripresa economica del paese fu resa possibile anche grazie alla riapertura dei commerci internazionali e alla fine del protezionismo di natura autarchica attuato durante il periodo fascista. A questo aspetto si aggiunse la possibilità di un discreto approvvigionamento energetico derivante dallo sfruttamento degli idrocarburi scoperti al di sotto della Pianura Padana ma anche ai contatti di natura politica ed economica intrapresi a livello internazionale - il riferimento è in particolare alla figura di Enrico Mattei - per promuovere lo sfruttamento di risorse energetiche provenienti dall'estero. Altro elemento importante sotto il profilo eco-

nomico fu l'ingresso dell'Italia nella CECA a seguito del trattato di Parigi nel 1951 e l'istituzione della Comunità tra 6 stati membri europei - Belgio, Olanda, Lussemburgo, Francia, Germania e Italia - l'esordio di un coinvolgimento europeo del nostro paese in un'ottica di condivisione interazionale di obiettivi di carattere economico e produttivo. La partecipazione dell'Italia a progetti collettivi per la produzione di carbone e di acciaio tra i paesi membri e la contestuale espansione nazionale dell'industria siderurgica, meccanica e tessile, determinarono una generale conversione delle attività produttive in Italia dal settore agricolo verso il comparto manifatturiero, ciò che in breve tempo determinò un'impellente necessità di provvedere ad una concentrazione sempre maggiore di persone nei centri urbani industrializzati, in particolare le città medio-grandi del nord Italia.

Le ripercussioni sul piano sociale conseguenti a quel genere di trasformazioni risultarono nei fatti sostanzialmente *incontrollate*. Al di là dell'aumento di disparità nello sviluppo economico tra la parte settentrionale e meridionale del paese, tale modello di sviluppo ingenerò un forte incremento di consumi di natura individuale non corredato da un necessario potenziamento di infrastrutture e servizi pubblici, ovvero per certi versi negando *necessarie risposte pubbliche ad evidenti bisogni collettivi*. Tra le difficoltà maggiori incontrate dai governi del paese in quegli anni - come visto in precedenza, affidati il più delle volte ad esponenti della sola DC - fu il dover conciliare una visione della società di tipo *solidaristico*, ideologicamente a matrice cattolica,

con la libertà d'iniziativa imprenditoriale legata alle ferree regole economiche del mercato, ciò che generò la stessa partecipazione dello Stato in molti settori dell'economia produttiva - ne sono un esempio l'ENI, l'IRI, la Cassa del Mezzogiorno.

Nel 1956 si assiste alla creazione del Ministero delle Partecipazioni Statali ad opera del parlamentare Ugo La Malfa e nel contempo ad una sostanziale simbiosi tra le cariche di potere negli Enti statali e parastatali e la classe politica al potere, ovvero l'adesione e l'appartenenza della classe dirigente all'orientamento di governo, il cosiddetto *spoils system* di derivazione americana. In generale quel sistema, a nostro avviso, non riuscì ad amministrare le risorse pubbliche in modo *lungimirante* e razionale, mirando ad una oculata redistribuzione della ricchezza tra gli strati sociali più deboli, ma alimentò una consuetudine, un *costume* - deleterio nella gestione della cosa pubblica - tale per cui *“attraverso i lavori pubblici si rafforzava il potere o si creavano nuove occasioni e strumenti di potere”* (12). Per citare solo un esempio nel quale lo Stato avrebbe dovuto regolare la crescita economica del paese in termini autenticamente sociali, ma di fatto non riuscì nell'intento, ricordiamo il famigerato piano Vanoni, intitolato didascalicamente *“Schema di sviluppo del reddito e dell'occupazione in Italia, 1955-1964”*, un *“piano per uno sviluppo economico controllato”*. Il piano non esercitò alcuna vera forma di controllo sullo sviluppo economico del paese, rivelandosi uno strumento del tutto inadeguato per reggere il confronto con la forza propulsiva della produttività industriale e del libero mercato (13). È

interessante rilevare che, secondo le intenzioni del Piano Vanoni, la produzione dell'industria delle costruzioni con l'offerta di abitazioni a basso costo destinata alla grande schiera di potenziali lavoratori della nascente industria italiana - concentrata, com'è noto, nel triangolo Milano-Torino-Genova -, avrebbe dovuto compensare l'espansione/contrazione della produzione industriale: la costruzione di abitazioni come una sorta di *“volano sociale”* destinato a bilanciare l'offerta e l'esubero di mano d'opera nei settori manifatturieri meccanico, tessile e siderurgico. La critica storica è concorde però nell'affermare che un tale modello di sviluppo si sarebbe potuto attuare se l'attività edilizia sul territorio fosse stata guidata da una politica di pianificazione non completamente appiattita alla logica del profitto imprenditoriale ma realmente legata al soddisfacimento dei bisogni collettivi di edifici residenziali. E a questo proposito fu anche determinante la scarsa efficienza dimostrata dal “connubio” esistente tra politica e amministrazione dello Stato, cui prima si accennava: *“la razionalità della [...] preparazione disciplinare andava misurata unicamente sul metro della rispondenza agli obiettivi politici prestabiliti, e gli intellettuali-tecnici del piano venivano spogliati di gran parte delle loro prerogative di progettazione”* (14). I fatti contraddiranno quindi le aspettative del Piano Vanoni: l'incremento vertiginoso del valore dei suoli destinati agli edifici residenziali sopravanzò di molto l'aumento dei costi di costruzione; la redazione degli strumenti urbanistici (Piani Regolatori), destinati “sulla carta” a calmierare il profitto imprenditoriale, ebbero solo una valenza

formale - è proverbiale l'uso indiscriminato di *Varianti al Piano*; il sostanziale mancato soddisfacimento dei bisogni di abitazioni a basso costo, di strutture e servizi collettivi (scuole, ospedali, ...) e di infrastrutture, fu a volte sostituito dalla costruzione di edifici e beni di consumo privati, spesso a carattere lussuoso, per la possibilità di incrementare il relativo profitto economico degli imprenditori edili. Il riferimento al Piano Vanoni qui richiamato risulta sicuramente importante al fine di descrivere i contorni di quella particolare condizione economica e sociale del paese di quegli anni che prende il nome di *boom economico*, una condizione che, se è vero che apportò maggior benessere materiale a larghi strati di popolazione del paese rispetto al recente passato, rispose fondamentalmente solo alla logica produttiva del libero mercato e poco alla creazione di un sistema *stato-società civile* realmente efficiente. Si generarono invece profondi scompensi, sia sul piano territoriale sia sul piano dell'equità sociale tra le diverse classi di cittadini, ciò che determinerà l'assenza di un vero modello di sviluppo competitivo rispetto alle altre nazioni europee economicamente emergenti. Si materializzò fondamentalmen-

te la nascita di un *consumismo* individuale come forma di *costume sociale*, uno stile di vita che prevedeva la massiccia introduzione nelle famiglie italiane di beni di largo consumo (televisori, frigoriferi, lavatrici, ... ecc.), nonché quel collettivo *desiderio di mobilità* compensato dall'utilizzo di automobili e motocicli privati, ad esaudire un *sogno di evasione* rispetto alla quotidianità *grigia e routinaria*. La famiglia italiana di quel periodo aspira a possedere “*nuovi divertimenti legati al tempo libero, l'estensione della possibilità di proseguire gli studi oltre il livello elementare, un abbigliamento decoroso, gli elettrodomestici, il telefono, la corrente elettrica, il bagno in casa, un'utilitaria, persino il sospirato acquisto di una casa di proprietà*” (15). E in tutto ciò, la fruizione delle proiezioni cinematografiche assumerà quindi una notevole importanza: le sale dello spettacolo cinematografico furono i luoghi collettivi, non a caso nati su iniziativa di privati imprenditori, dove quel *modello di sviluppo* chiamato universalmente *progresso* sarà veicolato con la visione dei filmati, il luogo principale di condivisione sociale di quell'ideale che, seppure con declinazioni e accentuazioni diversi, sarà parte della futura evoluzione della società italiana.





## I.2

### La cultura italiana, tra ricostruzione e boom economico: nostalgia nel futuro

Il titolo del presente capitolo è volutamente provocatorio: si tratta di riflettere su quale fu il ruolo assunto dalla cultura e dagli intellettuali italiani nel secondo dopoguerra, quel periodo i cui tratti contraddittori e problematici, per quanto riguarda la condizione sociale, politica ed economica, si è cercato sopra di sintetizzare.

Per identificare quel clima culturale, cercando di individuare in che modo i suoi orientamenti prevalenti si interfacciarono con il contesto sociale di allora, è importante iniziare riferendosi ad un termine che più di altri ne identificò i caratteri fondamentali: *Neorealismo*. Non una scuola in cui si ritrovasse una condizione strutturata di *saperi*, ma piuttosto una corrente culturale, “una tendenza, un movimento, uno stato d’animo che artisti e scrittori dividevano con tanti altri” (1), frequentemente associato alla militanza politica degli aderenti ai partiti politici della sinistra italiana, ma per certi versi invece sostanzialmente di natura trasversale.

Finita la guerra e i suoi orrori, il *Neorealismo* qualificò quel comune bisogno di rottura con gli anni precedenti, ispirandosi ai valori della Resistenza e della Liberazione dal nazi-fascismo, all’avvento della democrazia, alla ripresa economica, alle lotte di classe, all’impegno nella ricostruzione materiale e civile del paese. “Il *Neorealismo* è piuttosto il risultato del lavoro degli storici e dei critici che hanno inteso così riunire sotto la medesima etichetta un insieme,, anche

piuttosto disomogeneo, di intenzioni e di opere, che presentavano, comunque, tratti comuni e che idealmente potevano essere ricollegate a quella produzione artistica, sviluppatasi a partire dagli anni settanta del XIX secolo, associata al più vasto fenomeno del realismo: da Balzac a Flaubert, e Zola in letteratura, fino a Courbet in pittura, e al cinema della Russia rivoluzionaria” (2). Nonostante quindi le origini del termine fossero lontane nel tempo e riguardanti più l’ambito critico-letterario (3) - in alcuni casi il termine fu rigettato da alcuni intellettuali, più inclini a riferirsi a quello di *Realismo* (4) - il *Neorealismo* come filone linguistico e poetico si diffuse per la prima volta in ambito cinematografico a partire dal film *Ossessione* (1942) di L. Visconti, per essere poi utilizzato ben presto in ogni area culturale coeva. Fondamentale, per ogni esponente di quel movimento, fu la convinzione che esistesse una sorta di *dovere morale* nei confronti della collettività, per il quale “l’intellettuale [ha] un impegno totale, e il bisogno [...] di uscire dalla solitudine individualistica, per accostarsi solidalmente agli altri uomini, e lavorare, fianco a fianco con essi, al progetto di una società migliore” (5); e il tema più ricorrente, alla base di tutta la poetica del movimento, fu rappresentato da una semplice ed elementare esigenza, compendiata in un motto divenuto successivamente celebre: “l’andare incontro al popolo”. L’intento primario del credo neorealista fu la fondamentale riconsiderazione delle classi più deboli della società civile, ciò che diverrà il principale soggetto narrativo delle e nelle espressioni artistiche: “di fronte a una società mutilata, era necessario esprimersi con un’arte sincera, diretta, capace di dare voce

2,3. Immagini del popolo neorealista: due fotogrammi tratti dal film *Miracolo a Milano* (V. De Sica, 1953)



ai vinti: l'arte doveva servire la realtà, rinnovarsi attraverso un "neorealismo dell'immagine" (6). Fu forse la considerazione del disastroso periodo post-bellico, il riflettere sul come risollevare le sorti dell'economia del paese o il constatare la precarietà delle neonate istituzioni democratiche, a fornire un idoneo contesto socio-economico per quella sostanziale rivalutazione del *popolo*, inteso come classe di persone economicamente svantaggiata e culturalmente arretrata. Riferendosi a ciò che costituì per il cinema il Neorealismo, così riporta G.P. Brunetta: "[il movimento] ha il merito di mettere in scena realtà nuove e soprattutto soggetti storici che portano al centro delle scene problemi mai diventati oggetto di rappresentazione: proletari disoccupati (*Ladri di biciclette*, *Molti sogni per le strade*), professori di liceo alle prese con problemi di corruzione (*Anni facili*), pensionati che non riescono a sopravvivere (*Umberto D.*), contadini che organizzano i primi scioperi ed entrano in contatto con i linguaggi del socialismo nascente (*Il mulino del Po*). E ancora preti, donne del popolo, pescatori siciliani o delle Valli di Comacchio, che si occupano di politica e parlano perché la loro parola possa tradursi in una diversa coscienza sociale e in azione politica" (7). E ancora: "negli anni inaugurati da Roma città aperta, il pubblico è al tempo stesso destinatario e protagonista e lo schermo diventa proiezione dell'anima collettiva. La gente va al cinema per ritrovare le speranze che la guerra ha disperso, per sentir parlare dei propri problemi, per vedere dei personaggi con i quali si identifica in tutto. Il cinema del dopoguerra attraversa, in modo più o meno inconsapevole, la storia del paese. Per merito di Rossellini e De Sica, ma anche di De Santis, Visconti,

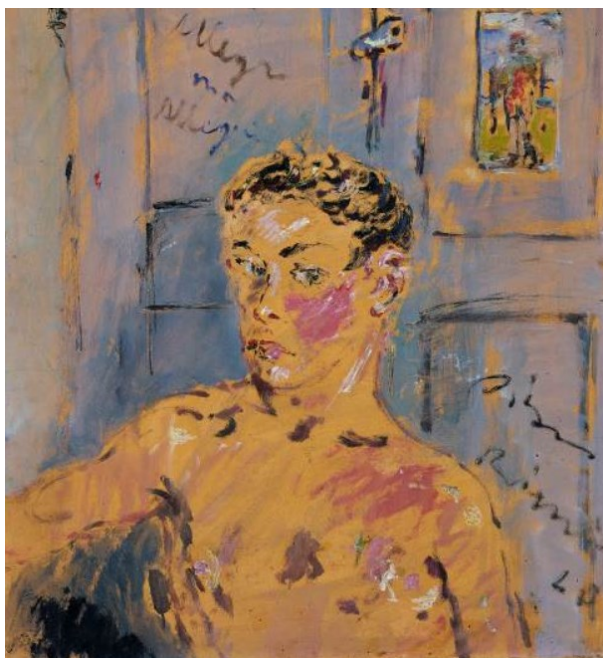
Germi, Lattuada, Soldati, Castellani, Zampa e di titoli che in vario modo rientrano nel campo di tensioni del neorealismo, si assiste a una bruciante scoperta dell'Italia, con tutti i suoi problemi e la sua voglia di ripartire da zero" (8).

Di quella classe sociale vennero così portati in rilievo, con diverse forme di espressione artistica, ogni carattere distintivo: la condizione di indigenza, le ingiustizie sociali patite, l'ignoranza, il pensiero ingenuo e le superstizioni; ma anche, e soprattutto, quel sostanziale carattere di genuinità, spontaneità, sincerità presente solitamente nelle persone umili. Di quelle persone, che più di altri avevano patito gli orrori del recente conflitto, spesso opponendosi con grande forza ed autentico eroismo al totalitarismo del regime fascista, si rivalutavano la saldezza dei buoni principi, l'integrità rispetto ai valori morali e civili, tutte componenti che in quel preciso momento storico furono in grado di rappresentare il forte il desiderio di riscatto civile della nazione. Il *popolo neorealista* era in altre parole sinonimo di Resistenza, Ripresa democratica, Crescita economica e a tali valori si ispirò la produzione artistica di quel periodo (9), un'arte svolta comunque solo in termini idealistici, ovvero priva di concreta operatività: "Il mondo occidentale aveva bisogno di buoni sentimenti, dopo la guerra; li trova nell'autentico della cultura preindustriale italiana, dove una tradizione [...] poteva fare da tramite per immettere nel mercato mondiale alcune merci che essa aveva particolarmente coltivato: i buoni, gli umili, la povera gente. Loro è il regno dei cieli. [...] La salita a livello internazionale del neorealismo cinematografico italiano avviene sull'onda del fascino che esercita



4. Paesaggio industriale (F. de Pisis, 1947)

5. Ritratto (F. de Pisis, 1947)



questo modello di solidarietà umana e urbana" (10).

Richiamando la semplicità e al tempo stesso la grandezza di tali componenti ideali della società italiana post bellica, così Italo Calvino identifica le motivazioni del movimento neorealista in letteratura: *"Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani - che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano - non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, "bruciati", ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità.... Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre riflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza [...] che non aveva risparmiato nessuno, ristabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle "mense del popolo", ogni donna alle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona e delle quali eravamo stati spettatori si aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena*

*vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi e truculenti"* (11). E allo stesso modo, quell'analogia valorizzazione del popolo come soggetto narrativo sano e genuino della poetica neorealista in ambito cinematografico può essere ritrovata nelle parole di Sergio Zavattini: *"Io devo concentrare tutta la mia attenzione sull'uomo d'oggi. Il fardello storico che io ho sulle spalle e che non vorrei - non potrei - scrollarmi brutalmente dalle spalle, non deve impedirmi di essere tutto nel desiderio di liberare quest'uomo e non altri dalla sua sofferenza servendomi dei mezzi che ho a disposizione. Quest'uomo (ecco una delle mie due o tre idee fisse) ha un nome e un cognome, fa parte della società in un mondo che mi riguarda senza equivoci e io sento il suo fascino, lo devo sentire così forte, che voglio parlare di lui, proprio di lui e non attribuirgli un nome finto, perché quel nome finto è pur sempre un velo fra me e la realtà, è qualcosa che mi ritarda, anche di poco, ma mi ritarda il contatto integrale con la sua realtà e di conseguenza la spinta a intervenire per modificare questa realtà. Datemi torto o peggio, a me sembra che sia proprio consequenziale per il neorealismo giungere sempre di più dal falso al reale"* (12).

Ambedue gli scritti evidenziano quell'aspetto fondamentale legato allo stato di necessità dell'azione di ogni intellettuale neorealista: è il tema dell'impegno, dell'esigenza di rendere una sorta di servizio alla società civile e alle masse popolari in particolare, *"rivolgendosi non a pochi eletti, ad aristocrazie della cultura e del gusto, ma alle masse"* (13), a quello



stesso soggetto da sempre estromesso dalla *cultura ufficiale*. Per il pittore Renato Guttuso la pittura doveva essere “concreta espressione di un concreto mondo di oggetti e di uomini a portata delle nostre mani”, per il regista Vittorio De Sica scopo del cinema è “rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso nella piccola cronaca, [...] , considerata dai più come materia consunta”, per lo scrittore Cesare Pavese i protagonisti e i destinatari della letteratura “sono uomini [...] poveri uomini come noialtri quando scordiamo che la vita è comunione. Siamo uomini tra uomini quindi dobbiamo scrivere per essi, perché solo così il nostro scrivere ha un senso”. Come sintetizza, ancora a questo proposito, B. Gravagnolo ciò che unì sicuramente gli esponenti del movimento neorealista, in ogni campo artistico fu sicuramente la “comune avversione contro il monumentalismo retorico e classicista del passato regime. Le roventi pagine di *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) di Carlo Levi, la drammatica povertà del Sud rappresentata con colori sanguigni sulle tele di Renato Guttuso, nonché la forte emozionalità trasmessa dal “neorealismo” - nelle sue varie declinazioni: dalla letteratura, all’arte, al cinema - spinsero Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi e altri architetti “impegnati” nella soluzione dei bisogni più urgenti di “bastonati” a riallacciarsi alla cultura “nazional-popolare”, ideando i nuovi quartieri come scenografiche simulazioni dei villaggi contadini” (14).

I brani sopra riportati evidenziano, con le parole di alcuni tra i maggiori protagonisti, che l’arte neorealista mirò a rappresentare la *realtà* più umile e comune, riguardando il più largo numero di perso-

ne appartenenti alla società civile, ciò secondo una modalità del tutto innovativa rispetto alla tradizione narrativa del passato: “Era per noi la conferma della scoperta che avevamo fatto durante la guerra; quella delle incredibili possibilità della nostra provincia, delle energie latenti delle classi mute” (15). Ed è necessario anche sottolineare che quello stesso popolo, *innovativamente* portato alla ribalta della poetica delle narrazioni artistiche, apparteneva ancora ad una realtà culturale di tipo *preindustriale*, nella maggior parte dei casi ancora legata alla sola produzione di beni del settore primario e basata su una concezione della famiglia come luogo-rifugio.

Se quindi durante il *Neorealismo*, in letteratura come nel cinema, la generale riconsiderazione degli strati più deboli della società italiana - *per e nella* loro *misera* condizione materiale e spirituale, aspirando ad un mondo migliore: celebre è la frase conclusiva del film *Miracolo a Milano* di V. De Sica “Verso un regno dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno !” - fu alla base di tanta produzione artistica, a quel filone narrativo si legarono altri importanti ambiti tematici, cui sembra qui il caso di accennare brevemente.

a) Il carattere introspettivo rilevato nella stessa classe borghese al potere, un gruppo sociale non tanto considerato per la sua contrapposizione alla classe operaia subalterna, ma bensì come componente sociale del quale potevano essere sottolineati gli aspetti caratteriali più problematici, un gruppo di persone ritenuta magari efficiente sul piano imprenditoriale ma fondamentalmente vuota interiormente, “*inetta*” e “*senza qualità*”, ed in ogni caso corre-





sponsabile dell'orrore della guerra, per non aver saputo impedire il coinvolgimento della nazione. Tale fu l'approccio seguito dagli scrittori A. Moravia, E. Vittorini, secondo un orientamento già manifestato in precedenza da molti altri scrittori europei come M. Proust, R. Musil, J. Joyce, F. Kafka.

b) Una nuova e più convinta denuncia della questione meridionale d'Italia, un tema che assunse una maggiore rilevanza rispetto al passato, per considerare il grado di arretratezza e miseria delle popolazioni, la condizione di diffusa ignoranza unita alla denuncia dei vizi, delle credenze, delle idolatrie nelle quali la povera gente - meridionale in particolare - permaneva; a questi temi furono dedicati gli scritti di C. Levi, I. Silone, V. Brancati, E. Vittorini così come i film *L'oro di Napoli* (1954), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950).

c) La descrizione della resistenza e dell'antifascismo vissuto delle masse popolari, la lotta di liberazione dall'8 settembre 1943 alla fine del conflitto e la condizione di povertà post-bellica, tematiche che videro la più o meno convinta adesione di molti scrittori neorealisti (C. Levi, A. Moravia, C. Pavese, E. Vittorini, V. Pratolini, F. Jovine) e che furono rappresentate nei film *Roma città aperta* (1945), *La ciociara* (1960), *Piasà* (1946), *L'Agnese va a morire* (1976), *Sciuscià* (1946).

d) La descrizione dell'olocausto e la persecuzione razziale, una delle verità emerse in maniera eclatante nel dopo guerra con l'apertura dei campi di sterminio nazisti (P. Levi).

Lo scenario culturale sopra delineato riporta alla domanda posta dal titolo del presente capitolo:

nostalgia nel futuro ? Quale futuro poteva essere identificato dagli intellettuali neorealisti nel riferirsi a quei valori di *semplicità* e *autenticità* popolare così ancorati al passato preindustriale della società italiana ? Gli sviluppi successivi dimostreranno che quei riferimenti ideali non potevano che essere superati, sostituiti presto da quell'inevitabile procedere della *modernità*.

In ambito letterario, i valori popolari di *semplicità*, *genuinità*, *autenticità* cominciarono a non essere più ritenuti idonei a generare un reale rinnovamento della società, né per l'affermazione dello stato democratico né tantomeno per la rinascita e l'espansione economica della nazione. Vi è da parte degli intellettuali la disillusione nei confronti della reale volontà di cambiamento insito nella mentalità prevalente delle masse popolari e forse anche la constatazione che i valori della società dei consumi coinvolsero completamente le aspirazioni della collettività. La stessa classe borghese, della quale molti esponenti facevano comunque parte, se in un primo momento aveva condiviso apertamente un'aspirazione al rinnovamento sociale basata sulla *forza moralizzatrice del popolo* per una definitiva sconfitta dell'ideale fascista, successivamente rimarcò la necessità di differenziazione sociale ed economica tra le classi, promuovendo forme di espressione artistica di tipo elitario ancorché rivolte ad escludere il coinvolgimento diretto delle masse popolari.

In questo generale cambiamento di sensibilità, le tematiche neorealiste della prima ora - l'antifascismo, il meridionalismo, l'operaismo, la stessa Resistenza - non furono più ritenute idonee per sup-



portare la trama narrativa e l'orientamento poetico delle opere: la fase successiva vide quindi nei protagonisti di tanta produzione letteraria un certo *ripiegamento soggettivo*, una sostanziale dedizione all'*introspezione* e alla ricerca interiore escludendo il coinvolgimento corale delle masse. Dalla seconda metà degli anni '50 in poi, l'atteggiamento degli autori nei confronti della società civile è sostanzialmente mutato rispetto al passato: da un lato la consapevolezza che l'ideale di un'equa condivisione collettiva della ricchezza fosse nei fatti smentita dalla posizione assunta dalla classe politica al potere, sempre più saldamente ancorata al modello di sviluppo economico di tipo industriale ed impegnata a ribadire lo sfruttamento delle classi sociali più deboli.

L'incremento indiscriminato del *consumismo* come *stile di vita* universalmente condiviso, fu riconosciuto nella sua vera duplice valenza: in apparenza, un mezzo di gratificazione collettivo ed individuale, capace di compensare ogni aspirazione al miglioramento delle condizioni di vita personale; nella sostanza, uno strumento subdolo di *controllo* della collettività nelle mani di chi aveva il potere di orientarne le scelte, in altre parole un espediente politico utilizzato per ottenere il *consenso* sociale della popolazione.

In questa condizione di maggiore consapevolezza, i caratteri dei personaggi letterari di G. Bassani, G. Tomasi di Lampedusa, i tratti figurativi dei soggetti dipinti di F. De Pisis e C. Govoni, evidenziano una sostanziale volontà di *rinunciare* ad ogni forma di cambiamento sociale - *anti-realismo*, sarà denomina-

to quell'atteggiamento - ritenendo sostanzialmente inalterabile quel sistema di *convenzioni* sociali e di *formule* economiche, un sistema che avrebbe condannato l'individuo ad una condizione di sostanziale solitudine esistenziale.

La produzione cinematografica italiana, dopo la breve ed intensa esperienza autenticamente neorealista, quasi a voler evadere da quella nuova e triste consapevolezza, si sarebbe convertita al genere comico-dialettale (16) oltre che a quelli di derivazione nordamericana (lo *Spaghetti Western*, ne è un esempio), decisamente meno impegnati sotto il profilo civile rispetto alle tematiche del *Neorealismo* riguardanti il *popolo*. È probabile che per registi del calibro di A. Vanzina - in arte Steno, cui si devono tante "commedie all'italiana" tra cui alcuni indimenticabili film di Totò -, quello stesso *popolo* aveva dimostrato sostanzialmente di non poter gratificare le aspettative riposte ed auspiccate dai neorealisti della prima ora, scegliendo di non diventare autentico protagonista della società se non in termini folkloristici. È così che si affermano l'edonismo del gergo dialettale legato alle diverse aree geografiche del paese o i frivoli intrecci narrativi ispirati ai vizi e alle *virtù* della famiglia italiana, contadina o piccolo-borghese, tematiche sicuramente distanti da ogni riferimento diretto al progresso civile e morale della collettività nazionale (17). Non è un caso che il grande pubblico cinematografico - quello stesso *popolo*, tanto celebrato dal *Neorealismo* - mostrava chiari segni di insofferenza nei confronti della poetica neorealista, preferendo invece la fruizione degli spettacoli cinematografici solo come mezzo di sva-



9. Contadini al lavoro (R. Guttuso 1951)

10. Frammento della pittura murale realizzata per lo show-room Olivetti a Roma, (R. Guttuso 1945)



go disimpegnato e intrattenimento. E con ciò portando indubbio vantaggio all'industria del cinema che, come ogni iniziativa imprenditoriale, non poteva fare altro che tendere a massimizzare il suo profitto economico. "Anno dopo anno il grande pubblico popolare viene riconquistato, grazie e soprattutto ad un gruppo di comici d'avanspettacolo e di rivista guidati da Totò, ai melodrammi di Matarazzo e Gallone, ai drammi o commedie con Sophia Loren e Gina Lollobrigida, più che per merito dei capolavori del neorealismo, che al di là dei successi critici o dei premi riscossi in Italia e all'estero e della loro influenza nel lungo periodo sul linguaggio dei registi di tutto il mondo, registrano, da un erto momento, risultati catastrofici al botteghino" (18); o ancora "I vari Ercoli, Macisti, Vener, Messaline raggranellano il loro imponenti gruzzolo, lira su lira, nel corso degli anni, facendo confluire, nelle casse del produttore, i mille rivoli provenienti dai paesini più sperduti, dalle sale più misere, dal pubblico meno provveduto" (19). E' in questo clima di generale superamento dei riferimenti ideali al popolo come filone narrativo, che si assiste dagli anni Cinquanta in poi alla presenza dilagante della filmografia d'oltre oceano - in particolare all'indomani della revoca dei monopoli di stato di ispirazione fascista -, un genere spettacolare, ottimistico circa i valori del progresso consumistico della società, un filone che finirà per costituire il vero ed unico motore ideale della rinascita economica del continente europeo: "Una valanga di film americani invadono il nostro mercato senza alcuna limitazione [...] I produttori italiani constatano subito la difficoltà di produrre film [...] in questo clima d'incertezza, sotto la spinta della ripresa

del dopoguerra, nel 1946 sono prodotti 62 film nazionali e ne vengono importati 850, sei quali seicento americani” (20).

Ma al di là della produzione cinematografica e della sua valenza commerciale - come si è cercato di evidenziare, rivolta a conseguire più il consenso delle masse che non a ricercarne la *partecipazione* -, preme qui delineare quale fu l'evoluzione stilistica e poetica del termine *Neorealismo*. Lo sviluppo successivo farà capo nuovamente al concetto di *Realismo*, riferendosi a ciò che, secondo la critica letteraria, seguì alla pubblicazione del romanzo *Metello* di V. Pratolini o alla lirica di P.P. Pasolini *In morte del neorealismo*, scritta nel 1961 insieme alla raccolta *La religione del mio tempo*. L'arte realista, si disse, è tale quando “*rappresenta il mondo attraverso l'invenzione di caratteri tipici in situazioni tipiche*” (21). Superati i maggiori riferimenti culturali neorealisti, in una certa misura riconducibili agli eventi bellici del secondo conflitto mondiale - come si accennava, antifascismo, Resistenza, condivisione del sistema politico instaurato nei paesi del blocco sovietico sconfitto nei fatti dall'orientamento politico dell'Italia del secondo dopoguerra -, si era manifestato tra gli intellettuali il bisogno di un ritorno ad una visione della società civile maggiormente aderente alla situazione contingente: “*essere realisti significa anche avere coscienza dei limiti della realtà e scrivere e agire entro quei limiti*” (22). Nella letteratura un tale mutato approccio culturale si misurò, come si accennava, con un ritorno ad una caratterizzazione introspettiva dei personaggi e degli stessi intrecci narrativi, tale da richiamare in auge mo-

delli di derivazione ottocentesca (H. de Balzac, L. Tolstoj, ...); non è un caso che gli strenui difensori del *Neorealismo*, a proposito del carattere di *Metello* di Pratolini, affermarono convintamente “*che il Neorealismo continui come 'stato d'animo' no, non possiamo accontentarci*” (23), a sostenere la necessità di un maggior impegno civile e politico del protagonista del romanzo; ma, per contro, i sostenitori del *Realismo* indicheranno più il *mezzo culturale* che quello politico per tentare di risolvere la condizione del disagio degli uomini, quel disagio diventato prima di tutto una forma di sofferenza *interiore* piuttosto che *esteriore* (24).

Esaurita la fase di ricostruzione del paese, che coincide per molti versi con la prima produzione neorealista, la successiva fase di trasformazione economica e civile della società italiana vedrà quindi il confronto tra due posizioni culturali, per certi versi antitetiche:

1) da un lato una visione pessimistica della società, un contesto connotato dall'incremento indiscriminato dell'industrializzazione e al cui interno si sarebbe prodotta quella condizione di profondo sfruttamento dell'uomo come mera *forza lavoro* e la sua inevitabile alienazione;

2) dall'altro la moderata fiducia nel sistema economico di natura consumistica, ritenendo che avrebbe prodotto un diffuso benessere nella società e che tale forma di gratificazione sarebbe potuta essere condivisa dalla maggior parte della popolazione: è il sogno di A. Olivetti ad Ivrea, ma anche la stessa ideologia *fordista*, “*una ideologia che sulle leggi della fabbrica e del suo profitto vuole plasmare l'uomo e i*

suoi bisogni primordiali” (25).

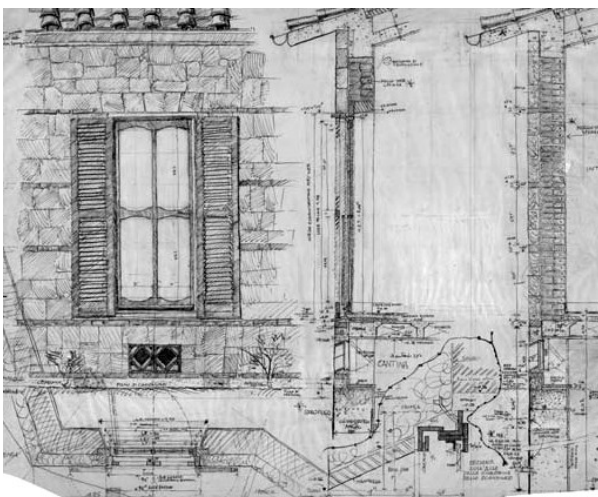
I riferimenti culturali del primo neorealismo entrarono quindi definitivamente in crisi, venuti meno gli stimoli di natura politica e sociale che erano stati capaci di amalgamare quel *sentire comune* cui si ispirava il richiamo al popolo neorealista; le manifestazioni artistiche si trasformano *interiorizzandosi*, diventando meno impegnate sotto il profilo civile ma più inclini a rivalutare la singola individualità. Parafrasando uno scritto di Italo Calvino del 1964, quel cambiamento culturale si era già attuato negli anni Cinquanta. Pavese era morto; Vittorini si era chiuso in un silenzio di opposizione; Moravia sembrava dirigersi verso un contesto culturale ed ideologico diverso. Il romanzo italiano prendeva il suo corso *elegiaco-moderato-sociologico* in cui tutti gli intellettuali finirono per *scavarci una nicchia* più o meno comoda, riuscendo a trovare, più o meno facilmente, la propria *scappatoia*. Il clima culturale era poi sostanzialmente sfiduciato nei confronti della storia e della possibilità di cambiare le condizioni sociali che vedevano sempre più affermarsi della sostanziale mercificazione di ogni rapporto umano: E. Montale scriverà in versi tale pesante constatazione: “*La storia non è prodotta / da chi la pensa e neppure / da chi l’ignora [...] Ora non c’è neppure / il modo di evitare le trappole. Sono troppe*”. In quel contesto si inseriscono le esperienze culturali successive delle *Neoavanguardie* e dello *Sperimentalismo*, ad

identificare orientamenti culturali e filosofici alternativi alla cultura dominante - spesso rappresentati da esponenti che teorizzavano la funzione disgregatrice dell’arte (il Gruppo 63, la rivista *Officina*) e l’opposizione alla generale tendenza che vedeva in ogni aspetto della vita collettiva la possibilità di profitto o di perdita economica.

Non è qui il caso di sviluppare ulteriormente - ed esula dallo scopo di questo lavoro - l’analisi del clima culturale che interessò l’Italia degli anni Cinquanta e Sessanta: il riferimento al *Neorealismo*, al *Realismo* e allo *Sperimentalismo*, come alle correnti culturali più rappresentative del periodo, è stato ritenuto un necessario approfondimento al fine di valutare in maniera più appropriata le possibili influenze, i nessi linguistici, i richiami storico-culturali nei confronti del dibattito che interessò l’architettura e l’urbanistica coeve, atteso che in ogni epoca storica il linguaggio architettonico si sviluppi e resti influenzato fondamentalmente dal *luogo* e dal *tempo* in cui prende forma. E la riflessione sui caratteri dell’architettura del secondo dopoguerra in Italia riportata nel seguito, sarà quindi propedeutica all’esame dello spazio cinematografico di quegli stessi anni, una tipologia di ambiente che divenne in quel periodo un vero e proprio fenomeno di massa, autenticamente *popolare*, sia per la sua capillare diffusione nelle città italiane sia per la sua massiccia frequentazione da parte delle collettività urbane.

1. Quartiere INA Casa di Secondigliano (NA) 1957

2. M. Ridolfi, Casa Lina (particolare della facciata), schizzi di studio, Marmore 1965



### 1.3

#### L'architettura nell'Italia neorealista, il **background** disciplinare per le sale cinematografiche

Il quadro delineato nei capitoli precedenti, volto a descrivere sommariamente la situazione socio-economica e culturale dell'Italia del secondo dopoguerra in Italia, vuole costituire la necessaria premessa per richiamare le condizioni in cui versavano l'architettura e l'urbanistica in quello stesso periodo storico in Italia, questo al fine di contestualizzazione nel modo migliore quel particolare ed esteso fenomeno edilizio che fu rappresentato dalla costruzione e dal riallestimento dei luoghi cinematografici nei centri urbani italiani. E' un fatto assodato infatti che proprio in tale genere di ambienti si rese possibile per le grandi masse del paese quel cambiamento nel modo di vivere e *percepire* la società di allora: le sale cinematografiche furono uno dei luoghi collettivi più frequentati dalla gente, gli ambienti nei quali poterono essere veicolati i modelli economico-culturali e di costume che la classe politica al potere nella neonata democrazia italiana si prefisse di divulgare, spesso cercando anche di ampliare tra i cittadini il proprio consenso. La lettura degli ambienti cinematografici che qui intendiamo suggerire, non riguarda tanto la mera funzionalità di quei luoghi – semplicisticamente, vere e proprie *macchine della visione* –, ma piuttosto il loro essere luoghi collettivi e di *aggregazione*, ovvero edifici fruiti soprattutto dalla *gente comune*, ambienti dove forse si concretizzò, parallelamente alle altre arti, quella

*“riduzione dell'intreccio narrativo valorizzando il gesto minimo della quotidianità, seguendo l'individuo nella sua semplicità, con l'intento di scoprire in queste realtà infiniti universi di verità da rendere conoscibili. C'è quindi la volontà di ampliare la conoscenza grazie all'incontro con la realtà”* (1).

La descrizione dei caratteri assunti dall'architettura e dall'urbanistica nel secondo dopoguerra in Italia, così come quella inerente il panorama economico e culturale del paese, potrà quindi contribuire ad evidenziare quali corrispondenze possono essere individuate tra gli edifici cinematografici - volumi edilizi, per quanto caratterizzati da una forte componente funzionale, pur sempre “architetture” edificate in “contesti urbani” - e la loro particolare funzione sociale: il tentativo sarà quindi quello di individuare, all'interno del dibattito architettonico di quegli anni, le possibili *ragioni* di quei luoghi collettivi, il loro *stato di necessità* nella società di quegli anni, così come di identificare le modalità stilistiche e compositive con le quali furono realizzati.

A questo proposito non sarà secondario sottolineare come l'architettura italiana e gli interventi edilizi a scala urbana realizzati nell'Italia del secondo dopoguerra, costituirono uno dei principali *background* narrativi di tanta filmografia neorealista e che tale repertorio di riferimenti visuali fu veicolato proprio nei luoghi cinematografici costruiti o riallestiti in quel periodo (2).

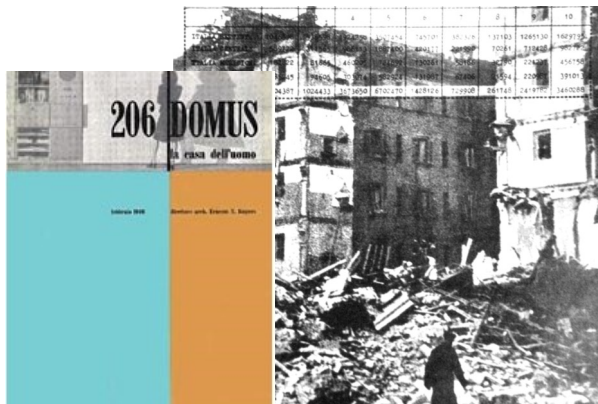
Si generò, a nostro avviso, una sorta di *circolo forzoso* di azioni. Da un lato la filmografia realizzata in quel periodo rivalutò la *gente comune* e gli aspetti più *popolari* e *vernacolari* del fare architettura, un



3,4. frontespizio e immagine interna del n. 206/1946 del mensile di architettura Domus, interamente dedicato al tema della ricostruzione delle città italiane

5. inaugurazione avvenuta con la partecipazione del Presidente A. Segni (ottobre 1964)

6,7. Francobollo delle Poste italiane edito nel 2006 per il cinquantesimo anniversario della costruzione dell'Autostrada del sole, Milano-Napoli ed immagine della costruzione di un viadotto



aspetto progettuale quest'ultimo che, come si vedrà nel seguito, sarà tra i più ricorrenti nell'orientamento linguistico di quel periodo. Non è un caso che le riprese di tanta filmografia neorealista furono inerenti gli aspetti meno aulici e conosciuti dell'architettura delle città italiane, costituendo un vero e proprio sottofondo narrativo ed un autentico indirizzo poetico.

D'altro canto l'architettura, pur se in questo caso come espressione dell'imprenditoria privata dedita a massimizzare il proprio profitto economico, non poté fare a meno di dare risposta all'esigenza sociale (e forse politica), di allestire nuovi e più funzionali luoghi di proiezione cinematografica destinati alla collettività: quel grande pubblico, in molti casi esso stesso protagonista di tanti intrecci narrativi rappresentati sullo schermo, verso il quale potevano essere veicolati con grande efficacia i contenuti e gli orientamenti più rappresentativi in campo economico, politico e culturale.

Passando quindi ad individuare brevemente le vicende dell'architettura italiana del secondo dopoguerra in Italia, sembra qui necessario delineare preliminarmente quali furono i temi progettuali che più di altri i progettisti si trovarono ad affrontare:

1)- Negli anni Cinquanta, la ricostruzione edilizia di una nazione uscita dalla guerra e in buona parte distrutta, sia nel suo impianto infrastrutturale che abitativo; a tale grosso impegno si aggiungerà quello non meno gravoso della ricostituzione civile e democratica della società, essendo ancora radicati in molti casi, nelle persone e nelle ideologie, i legami con il regime fascista.

2)- Negli anni Sessanta, la programmazione e la realizzazione del boom economico del paese, con il forte incremento del patrimonio abitativo e infrastrutturale, ciò a seguito del massiccio impulso del potenziale industriale della nazione, che fece dell'Italia uno dei paesi più economicamente sviluppati nel mondo.

Fu quindi in questo clima di forte crescita produttiva e grande attività edilizia che l'insediamento urbano e il progetto edilizio dei luoghi collettivi - tra questi sicuramente le sale cinematografiche - fu sviluppato come un autentico *programma di rinnovamento* del paese, essendo la diffusione di tale genere di luoghi comunque legata alla ripresa economica e culturale della società civile. Le sale cinematografiche, grazie alla loro fruibilità, agile e altamente remunerativa, costituiranno quindi una parte rilevante di quel programma, auspicato e promosso dalla classe politica al potere nel paese.

Non è estraneo alla nostra analisi il valutare la posizione assunta dalle diverse figure professionali nel campo dell'architettura coinvolte nella ricostruzione-rinascita del paese al termine del conflitto: la loro azione di orientamento, programmazione, realizzazione degli interventi edilizi ed urbanistici non si configurò come un'attività riferita ad un modello di sviluppo economico e sociale univoco e condiviso. Se è vero che l'architettura del secondo dopoguerra in Italia si trovò a dover affrontare in maniera pressante il problema della ricostruzione del paese - *"gli architetti tornati al lavoro dopo anni di forzata inattività, si sentono [...] profondamente impegnati a calare la loro azione nella realtà del paese, of-*

*frendo le loro energie per la sua rinascita*” (3) - le soluzioni proposte si ricondussero ad *intenzioni e tendenze progettuali* molto diversificate tra loro: il riconoscimento dello slogan una *Casa per tutti* coniato da G.L. Banfi nel 1943 a significare l'impellenza del (ri)dare un'abitazione a tutti i cittadini come soddisfacimento di un bisogno primario, fatto proprio dai partiti politici marxisti; il permanere, ancora diffuso nella società italiana del secondo dopoguerra, di un retaggio culturale legato all'ideologia fascista, cui si ricollegavano considerazioni di natura moralista e proibizionista ed un sostanziale rifiuto di un ideale di equità sociale; l'avanzare di una corrente *populista* di matrice cattolica, fatta propria dall'orientamento dei governi democristiani al potere in Italia dal 1948 in poi, che vedrà nelle azioni di *compromesso*, di *mediazione* tra le diverse esigenze sociali, lo strumento del proprio consenso politico.

I punti sopra ricordati vogliono testimoniare che tra gli operatori coinvolti nell'opera di ricostruzione del paese “*si andava alla ricerca di una forma di impegno che gli avrebbe consentito di tenere salvaguardata la propria figura di elaboratore culturale e di critico della cultura e della società [...] I Cinquanta sono anni di processi culturali collettivi, di posizioni controverse e dialetticamente contrapposte, dove ognuna contemplava in sé il suo opposto. Un'epoca nella quale si registrò un intreccio di ceti, classi sociali e ideologie, ma anche di concezioni economiche, interessi disciplinari, arretratezze secolari e slancio verso la modernità, divisioni culturali tra Nord e Sud come retaggio agricolo e impresa industriale, tra corsa alla città e arroccamento*

*nelle campagne*” (4). Ciò che quindi qui preme sottolineare è che l'operatività dei singoli risultò a volte caratterizzata da orientamenti, tendenze, approcci progettuali, direzioni linguistiche spesso contrastanti, sia nei confronti degli altri protagonisti, sia all'interno del singolo percorso creativo individuale: e tale diversità fu forse proprio una delle caratteristiche più *originali* del panorama nazionale rispetto a ciò che negli stessi anni si verificava al di fuori dell'Italia.

Sotto il profilo linguistico sembra poi importante nella nostra analisi stabilire almeno una prima distinzione tra gli orientamenti assunti dai progettisti: da un lato l'adesione ai canoni espressivi del Razionalismo europeo, una “*sostanza di cose sperate*” (E. Persico) che derivava dalla recente esperienza del Movimento Moderno; dall'altro l'inclinazione a rivalutare quella sensibilità verso gli ideali coevi del *Neorealismo*, vedendo nella gente comune, nella massa dei più deboli i *valori dimenticati* su quali rifondare l'estetica di una *nuova* architettura. Significative sono a questo proposito le parole di M. Fabbrì: “*La debolezza degli intellettuali italiani di fronte alla ricostruzione del ciclo capitalistico del dopoguerra [...] consisteva nella difficoltà o impossibilità di essere presenti e non soltanto di contemplarlo dal di fuori - il popolo presunto - come astratta entità antropologica*” (5). Circa la mancanza di una identità univoca e per contro la compresenza di diverse sensibilità linguistiche tra i progettisti, così E. Montero riferisce: “*con <ripresa del Razionalismo >[mi riferisco] a quella frenetica e affascinante attività che accomuna ad esempio l'operato di <ricerca e produttività> di Bot-*

toni per la IX Triennale, a quello <stilistico> di Albini, a quello <critico> di Rogers, a quello <politico e polemico> di Zevi, fino a quello <artigianal-politecnico> di Ridolfi” (6); o ancora è significativa l'affermazione per cui “l'architettura del dopoguerra è caratterizzata da elevati talenti [...] ma è priva di una direzione unitaria [...] Le varie tendenze si mescolano in modi assai vari, prima con il Neorealismo [...], poi per esempio con il Neoliberty e col Brutalismo.” (7). Ma non solo contrasto-sovrapposizione tra retaggio razionalista e ideale popolare, ma anche il permanere di una concezione dell'architettura di stampo littorio, tale per cui l'architetto avrebbe dovuto incarnare l'immagine di intellettuale completo; così come solo pochi anni prima proclamava G. Giovannoni (1932): “L'architetto integrale” doveva prepararsi “ai più ardui problemi della costruzione come ad una concezione dell'Arte, allo studio dei monumenti come ad un'opera urbanistica” (8).

E' un fatto però che le scelte progettuali prevalenti in quel periodo non furono tanto ricondotte ad una continuità stilistico-ideologica con il recente passato funzionalista, né tanto meno ai caratteri retorici dell'architettura del regime: l'architettura del secondo dopoguerra in Italia mostrò piuttosto forte affinità nei confronti del clima artistico-culturale coevo, dimostrandosi sensibile ai temi del popolare, dell'anti retorico, dell'anti tecnologico (9), riscoprendo, come nelle altre discipline artistiche, l'attenzione a quella modalità semplice e tradizionale del costruire, in altre parole attuando anche in questo campo quel famigerato “andare incontro al

popolo” tanto caro ai neorealisti e così diverso dagli orientamenti assunti al di fuori dei confini nazionali.

Anche nel campo dell'architettura, la comprensione di quegli orientamenti linguistici - quel costruire alla maniera italiana - è ancora riconducibile ai due termini presi in considerazione precedentemente per la letteratura, la pittura, il cinema: *Realismo* e *Neorealismo*, ovvero i riferimenti linguistici utilizzati per identificare quella nuova forma di linguaggio ed espressività contrapposti al periodo precedente. Va prima di tutto rilevato che in architettura quei termini non furono sostanzialmente in antitesi come accadde invece per la letteratura: in architettura il *Neorealismo* costituì una naturale evoluzione del *Realismo* (10), nel senso che ambedue furono sinonimi di una sostanziale contrapposizione rispetto al funzionalismo del Movimento Moderno, senza apportare reciprocamente contenuti linguistici del tutto originali. Nonostante non sia possibile estendere all'architettura in maniera naturale ed automatica i termini di *Realismo* e *Neorealismo* (11), l'orientamento culturale che fu fatto proprio dai progettisti nel secondo dopoguerra rivalutò, come nella letteratura e nel cinema, sia l'attenzione nei confronti della cultura nazional-popolare, sia i valori di natura politica e civile che questa rappresentava: “quello che indichiamo come Neorealismo nell'architettura italiana va [...] legato a questioni contingenti: la Resistenza prima, la Liberazione e infine la volontà di ricostruire” (12).

Ma se è vero che la cultura architettonica del secondo dopoguerra in Italia volle reagire nei con-

fronti di ogni intento rappresentativo imposto dal regime fascista durante gli anni 'Venti e Trenta (13) e, a partire dagli anni '50, si mostrò anche incline ad accettare solo alcuni dei canoni stilistici e compositivi del Movimento Moderno - come ricorda M. Biraghi, l'architettura del dopoguerra diede *“la propria adesione a quella forma mentis e a quei criteri costruttivi moderni che il fascismo aveva dapprima tollerato e poi sempre più decisamente rifiutato”* (14) -, si presero ben presto le distanze da una visione nettamente funzionalista, rivalutando per contro la creatività di ogni singolo architetto e le suggestioni provenienti dalla storia e dal luogo. A questo proposito M. Tafuri: *“Il funzionalismo italiano [...] era stato ben lontano [...] dal prendere le mosse da quella rivoluzione delle coscienze che aveva caratterizzato il movimento moderno europeo”* dove *“la razionalizzazione dello spazio e la costruzione della forma venivano cercate in un ordine di natura intellettuale che sembrava dover escludere ogni rapporto troppo scoperto sia con il naturismo che con la nuda realtà strutturale”* (15); e ancora sottolinea E.N. Rogers: *“non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione”* (16).

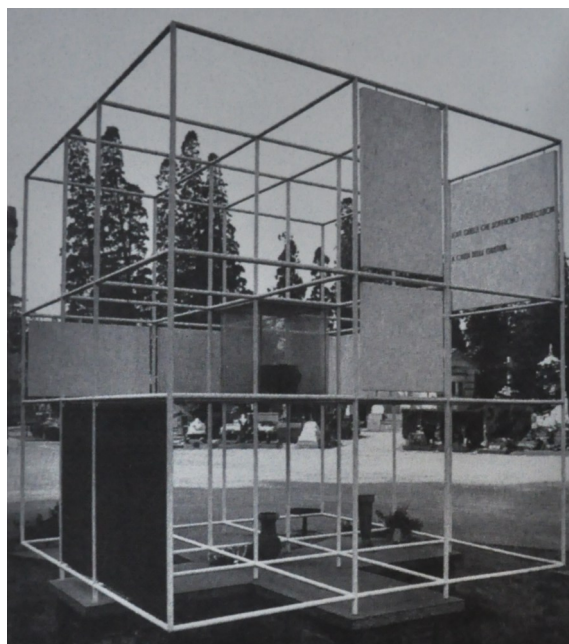
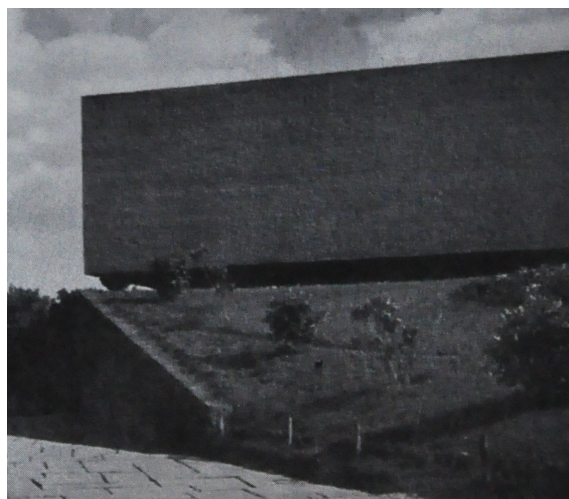
Nell'opinione di molti protagonisti dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, il Movimento Moderno aveva trasformato l'architettura in una disciplina fondamentalmente tecnica, la cui definizione originaria aveva come unico obiettivo la risoluzione del problema abitativo di massa in termini razionali e meccanicistici - la casa come *“macchina da abitare”* di Le Corbusier -, ciò per far fronte alla crescente domanda di alloggi della moltitudine di lavoratori

che andavano ad addensarsi negli anni '20 e '30 nelle grandi conurbazioni urbane del nord Europa (17).

La posizione italiana nei confronti del *che cosa* e del *come* dovesse essere l'architettura, si manifestò invece, fin da prima del secondo conflitto mondiale, con una sensibilità diversa: *“L'architettura moderna non è quella cosa che credono cinicamente gli americani: the engeneering solution of the building problem, non è lo standard di Le Corbusier, e le sozialen Fragen di Taut. Il suo destino, la sua profezia, è rivendicare la fondamentale libertà dello spirito [...] fino a quando si continuerà a discutere di arte utile, di arte come espressione del tempo o della società [...] sfuggirà sempre il senso profondo dell'arte che è indipendenza e libertà dello spirito”* (18). Il razionalismo italiano, ovvero ciò che in Italia fu riutilizzato del Movimento Moderno, fu non a caso più tendente a conciliare l'arte con la tecnica, vedendo nell'edificio residenziale non solo ed esclusivamente una semplice macchina per abitare: *“il razionalismo tendeva certo alla realizzazione di una nuova natura, accettando le realtà nuove introdotte violentemente dalla civiltà nata dai rapporti di produzione capitalistici: il naturalismo insito nelle esperienze dell'architettura italiana del (primo) dopoguerra suona a tal proposito come un ulteriore riallaccio ad un ordine basato sullo psicologismo”* (19). E tale genere di approccio si estese anche alla pianificazione urbanistica: *“concezione ed elaborazione del piano regolatore sono opera d'arte, sono la più ampia e complessa opere d'arte che sia nella città [...] L'arte che plasma i piani regolatori si sposa all'arte della politica”* (20).

8. Monumento alle Fosse Ardeatine (N. Aprile, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, G. Perugini) Roma 1944-47

9. Monumento ai Caduti nei campi di concentramento in Germania (gruppo BPR), Milano 1946



All'interno di ciò che rappresentava per l'architettura il *razionalismo nazionale* dell'immediato secondo dopoguerra, periodo in cui appare "*impossibile isolare meccanicamente le anime della tradizione dal nuovo*" (21), si confrontarono quindi almeno due diverse tendenze stilistiche.

La prima sviluppata in area milanese, la seconda in area romana, ambedue rappresentate in modo emblematico dalla costruzione di due monumenti ai caduti del secondo conflitto mondiale, il Monumento ai Caduti nei campi di concentramento in Germania (Milano 1946, BPR) e il Monumento alle Fosse Ardeatine (Roma 1944-47, N. Aprile, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, G. Perugini) (22).

Il filone milanese si ricollegava più direttamente all'esperienza del Movimento Moderno, vedendo nel progetto della ricostruzione dei grandi insediamenti residenziali delle città del nord Italia la possibilità di ricollegarsi alle logiche e metodologie compositive definite solo pochi anni prima *razionali*. La pubblicazione che esplicita al meglio tale intento fu *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* curata nel 1947 da I. Diotallevi e F. Marescotti (23), un vero e proprio compendio tipologico di soluzioni architettoniche individuate dal Movimento Moderno inerenti il tema dell'abitazione residenziale a carattere popolare (24).

Il filone romano ricollegava invece il suo *modus operandi* all'impostazione progettuale fornita dal *Manuale dell'architetto* pubblicato nell'immediato dopoguerra (1946) con il patrocinio del CNR e dell'USIS (25) e redatto da M. Ridolfi e altri. Il *Manuale* com-

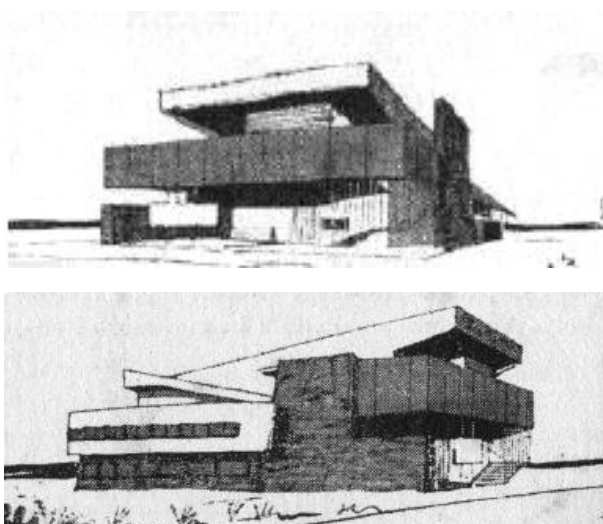
pendiava quella *piccola tecnica* derivante dalla tradizione costruttiva regionale, "*una casistica di generi che nulla ha a che fare con la tipologia*" (26), una sorta di *prontuario da bottega* inerente più il dettaglio costruttivo, piuttosto che uno strumento progettuale rivolto ad individuare schematizzazioni compositive utili per ricostituire su basi nuove il patrimonio abitativo nazionale. Quel *Manuale* rappresenterà - per certi versi paradossalmente - la *nuova via* dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, ovvero l'orientamento principale rispetto a quello rappresentato dal Movimento Moderno.

Tra le due correnti stilistiche - nell'ipotesi che sia lecito generalizzare un assunto per certi versi assodato storicamente (27) -, quella legata a M. Ridolfi prevalse sull'approccio seguito da I. Diotallevi e F. Marescotti, "*dove la prima adombrava procedure artigianali e flessibili e a basso contenuto tecnologico, capaci di temperare mezzi e modi di produzione delle varie regioni italiane, mentre la seconda auspicava la produzione seriale*" (28).

In relazione a ciò che andava affermando il *filone romano*, ripercorrendo alcuni momenti fondamentali di quel *nuovo modo* di concepire l'architettura, è anche significativo considerare l'esperienza italiana dell'APAO, l'Associazione per l'Architettura Organica: la fondazione dell'Associazione e nello stesso tempo la nascita della rivista *Metron*, la pubblicazione di *Verso un'architettura organica* e successivamente di *Saper leggere l'architettura* ad opera di Bruno Zevi (29), furono manifestazioni eclatanti di quella latente insoddisfazione dei protagonisti dell'architettura



10,11. G. De Luca, progetto per sala polifunzionale (cinema, ristorante, bar, sala da ballo), litorale della Versilia, 1947



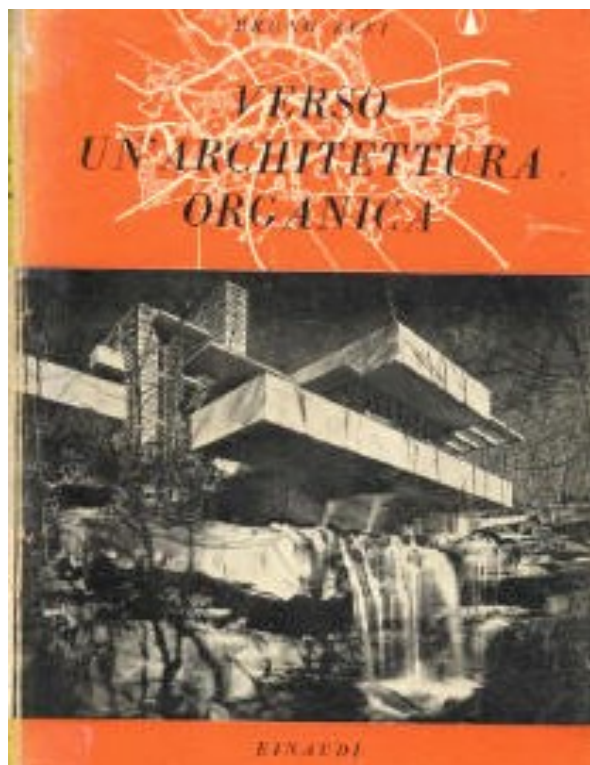
italiana del secondo dopoguerra nei confronti dell'astrattezza ideologica, della vocazione tecnologica, del purismo linguistico, elementi tipici della cultura razionalista del Movimento Moderno, rivalutando per contro "gli aspetti psicologici, ambientali, naturali, a ridimensionare la scala degli interventi, ad aderire più pragmaticamente alle condizioni storico-sociali proprie di ogni comunità" (30). L'intento fu quello di voler superare il formalismo del razionalismo europeo - "cogliere e analizzare l'essenziale passaggio dell'architettura moderna dalla fase funzionalista in senso preminentemente economico e meccanico a una maturazione umanizzatrice" (31) - così come i valori che avevano supportato la propaganda del regime fascista; si sentì la necessità di ricorrere ad un linguaggio architettonico che mirasse a "liberare le forme per piegarle a una umana fruizione dello spazio" (32), secondo l'identità *architettura organica* = *architettura della democrazia*. *Architettura organica* significa *architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato*" (31). Per l'APAO l'esasperato funzionalismo del Movimento Moderno aveva collegato esclusivamente le soluzioni formali dell'architettura ai bisogni della massa, indistinta e standardizzata, trascurando di valorizzare l'individuo e le sue irrinunciabili particolarità: il funzionalismo è visto come corrente autoritaria, antidemocratica, impersonale, alla cui rigidità si poteva reagire solo ritrovando il contatto con le persone comuni e le loro esigenze individuali: forse, lo stesso popolo, tanto celebrato dal Neorealismo ?!

"L'architettura organica è un'architettura asociale, tec-

nica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica. *Architettura organica* significa *architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo la necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato*" (32). Come afferma Renato De Fusco, "sembrò quindi lecito abbandonare i modelli delle Siedlungen e degli stessi complessi costruiti dagli Istituti autonomi per le case popolari di stampo proto razionalista e preordinare per queste nuove categorie di utenti un habitat che riproducesse [...] un ambiente da rione operaio cittadino tradizionale o da comunità paesana" (34).

Non è nostro compito giudicare l'efficacia di quell'approccio alla soluzione dei problemi edilizi posti dalla ricostruzione del paese - fondamentalmente ricostituzione/ammodernamento dei centri storici ed espansione urbana nel territorio circostante delle città - ma come sottolinea L. Benevolo "le iniziative dell'APAO si rivelarono presto inconsistenti proprio di fronte ai problemi più importanti del settore edilizio e urbanistico, i piani di ricostruzione, la formazione dell'INA Casa" (35); e analogamente: "mentre il clima della città preparava l'affermazione e la generalizzazione della cultura di massa, ci si ostinava da parte degli architetti a rivalutare e studiare quella cultura popolare che non sapeva e non poteva resistere al duro confronto con il <mondo> e lo stile di vita della città" (36).

La cultura architettonica nell'Italia del secondo dopoguerra manifestava quindi l'aperta tendenza a superare il linguaggio architettonico che l'aveva preceduta, pur senza avere però forse un preciso indirizzo sulla maniera per dare una forma architet-



tonica ai temi progettuali che quegli anni cruciali posero; l'unico vero indirizzo per gli architetti italiani in quel periodo, sembrò quello di *"identificare il destino della loro tecnica e del loro linguaggio con quello di classi venute improvvisamente alla ribalta, ricche di un passato <perdente> eppure intriso di valori, se esso aveva permesso loro di emergere, di profilarsi come portatrici di nuove speranze"* (37), ovvero il riferirsi *"a quel patrimonio di forme e di metodi che con approssimazione potrebbe definirsi la cultura artigiana, [...] Il gusto dello spontaneo, del rustico, dell'anonimo, [...] stava [...] nel sangue di quella generazione di mezzo che reggeva in quel momento il timone della cultura architettonica"* (38).

Che anche il movimento moderno fosse comunque arrivato ad una condizione di crisi irreversibile nel secondo dopoguerra appariva evidente: i formulari, gli schemi tecnologici e funzionali sempre più esasperati si accompagnavano al sostanziale fallimento dell'utopia razionalista, tale per cui ogni ordine di problema architettonico sarebbe potuto essere risolto con un *calcolo tecnico*. Ma, come affermava L. Quaroni nel discorso al congresso delle APAO del 1948, nel disastroso paese del dopoguerra, *non c'è ancora, oggi, un'architettura moderna italiana*.

E' in questo clima di sostanziale mancanza di univoci punti di riferimento linguistici che le figure professionali si trovarono ad operare, ovvero in un clima culturale in cui vennero meno moduli stilistici e compositivi che avrebbero potuto agevolare il futuro sviluppo della società di massa: sarebbe stato forse necessario organizzare gli interventi con una maggiore tipizzazione delle formule costruttive,

industrializzare la produzione tecnologica, omogeneizzare il rapporto forma-funzione degli edifici e degli insediamenti urbani, per cercare risposte più efficaci in ogni contesto sociale del paese, contribuendo a risolvere disparità sociali, regionali, culturali nell'intento di rendere lo stato italiano più moderno e competitivo rispetto agli altri stati europei. Se è vero che si scelse di adottare *"il linguaggio della materia e della realtà popolare [...] per annullare un passato fatto di adesioni intellettualistiche o opportunistiche agli etimi costruttivisti, internazionalisti e neoclassici"* (39), *"l'artigianato, il localismo, la manualità, così come l'insistenza sull'organicità degli insediamenti [...] ingredienti privilegiati della poetica neorealista"* (40), prevalsero, anche e soprattutto, disomogeneità linguistiche, individualismo delle soluzioni architettoniche, produzione di *"opere eterodosse che, in qualche misura, aprono (e talvolta chiudono) nuove sequenze formali"*, in altre parole edifici *"sfuggenti ad un intento classificatorio, sia nella sincronia della produzione italiana di quel periodo che nella diacronia della produzione dei rispettivi progettisti"* (41). Era ancora presto per constatare che, come dimostreranno presto i fatti storici, tale impostazione avrebbe dimostrato la sua sostanziale inadeguatezza rispetto allo sviluppo imposto dal modello capitalistico della società occidentale; non a caso *"verso la metà degli anni '50 [...] la cultura architettonica italiana sarà costretta a radicali ripensamenti e autocritiche, mentre i miti e le speranze legate ai fermenti del decennio trascorso si rivelano sempre più ineffettuali"* (42).

La panoramica sopra riportata, relativa ai caratteri dell'architettura italiana del secondo dopo guerra,

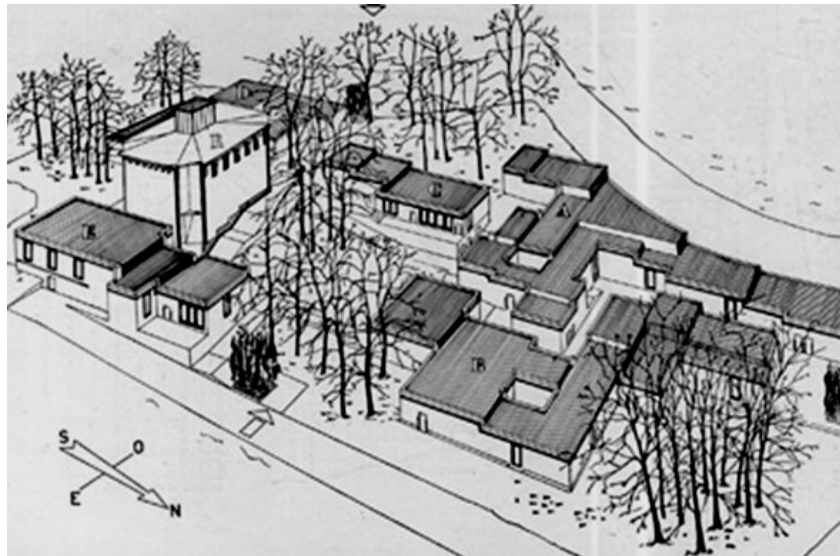
Esposizione internazionale di Bruxelles (1958)

(in alto)

13,14 Padiglione Italia (I. Gardella, L. Belgiojoso, A. De Carlo, E. Peressutti, G. Perugini, L. Quaroni, E. N. Rogers

(in basso)

15. Padiglione Philips (Le Corbusier); 16. Padiglione Germania (E. Eiermann S. Ruf); 17. Atomium (A. Waterkeyn)



ne vuole sottolineare la sostanziale *diversità* nei confronti della cultura architettonica sviluppata negli stessi anni al di fuori del paese. A questo proposito la circostanza che forse meglio di altre sintetizza i caratteri di tale *diversità*, fu rappresentata dall'esposizione internazionale svoltasi a Bruxelles nel 1958, un evento che vide la realizzazione del padiglione Italia insieme a quelli di molte altre nazioni europee. Il *confronto-scontro* stilistico tra gli edifici realizzati fu subito evidente: da un lato la *modernità* dei padiglioni dell'area mitteleuropea (padiglioni tedesco e austriaco), del padiglione Philips (progettato da Le Corbusier con la collaborazione del musicista I. Xenakis), dello stesso edificio simbolo della manifestazione, l'*Atomium*, un *improbabile* monumento alla scienza - l'edificio riproduce l'ingrandimento dei nove atomi della molecola del ferro - progettato dall'ingegnere belga André Waterkeyn (43).

Dall'altro l'*arretratezza* evidenziata dal padiglione italiano del gruppo BPR, G. De Carlo, I. Gardella, G. Perugini e L. Quaroni: in linea con le impostazioni metodologiche legata alla cultura del Neorealismo, l'edificio è caratterizzato da un'architettura di tipo *vernacolare*, costituita da un insieme di piccoli edifici, in un agglomerato che doveva forse richiamare alla mente del visitatore l'aggregazione di un centro urbano medievale del centro Italia, in cui fosse possibile ritrovare una "*tecnica puramente strumentale e non fine a se stessa; serenità non tendente al raggiungimento delle sfere astratte o metafisiche [...]; costante rapporto con la misura umana*" (44).



18,19 Torre Velasca (B.B.P.R.) Milano 1958 e Torre del castello sforzesco (Filarete) Milano XV sec.

20,21. Cassa di Risparmio (G. Michelucci) Firenze 1957 e Palazzo Strozzi (Benedetto da Majano) Firenze 1490



Quel *confronto-scontro* fu seguito da critiche e repliche promosse dagli esponenti delle due opposte fazioni: sul fronte *europeista* - a sostegno di un collegamento/continuità dell'architettura con il Movimento Moderno - R. Banham tacerà il padiglione italiano di "*regressione infantile*" evidenziando l'incapacità dell'architettura italiana di porsi in linea con l'evoluzione del linguaggio contemporaneo (45).

Per contro, a sostegno di una rivalutazione del *linguaggio popolare* ispirato ai valori della civiltà preindustriale - un tema non a caso caro al cinema e alla letteratura italiana del Neorealismo - la replica di E.N. Rogers con l'articolo "*L'evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigoriferi*" (46). I protagonisti dell'architettura italiana rivendicavano un approccio diverso rispetto a quello seguito in nord Europa, ovvero maggiormente sensibile ai caratteri espressivi della storia e dei luoghi cui le forme *fredde e pure* dell'architettura funzionalista erano fondamentalmente estranee: "*non più le rigorose griglie o il terrorismo geometrico della Neue Sachlichkeit: l'intento è di esaltare l'artigianalità che costituisce il modo obbligato di produzione del complesso, salutandola come antidoto anti alienante*" (47) (48).

L'attenzione poi ad una realtà storico-architettonica così ricca come quella italiana - uscita sì provata dalla guerra ma non completamente distrutta, come era invece accaduto nella Germania nazista - farà sentire a E.N. Rogers l'esigenza di formulare la teoria delle "*preesistenze ambientali*", nell'intento di negare la validità ad una progettazione che potesse essere estesa indifferenziatamente nei confronti del territorio italiano, reagire "*ai ca-*

*ratteri di ubiquità e d'indifferenza ai fattori locali, culturali, climatici che [...] caratterizza il cosmopolitismo modernista dell'International Style*" (49). Questo tema, per contro apprezzato dai funzionalisti, voleva fondamentalmente assecondare una realtà già così fortemente strutturata come quella dei centri storici delle città italiane - "*oggi possiamo guardare al passato, coglierne le essenze positive, senza paure, e cercare di essere capaci di realizzare noi stessi*"(50).

E.N. Rogers formula quindi una teoria della progettazione architettonica fondata sulla "*poetica individuale*" dei progettisti, sull'approccio "*caso per caso*", un metodo che permetta di legare i nuovi edifici ai valori storici e culturali del luogo, alla sua *memoria*, mediante il recupero degli aspetti formali, materici, cromatici, figurativi, simbolici dell'architettura storica, assorbire "*a priori i particolari e caratteristici contenuti suggeriti dall'ambiente*": è il metodo, proprio perché lo stesso per ogni diversa condizione progettuale, che risulta essere in grado di fornire soluzioni differenziate per ogni tema e contesto. L'esempio forse più eclatante di questo recupero, è rappresentato dalla costruzione della torre Velasca a Milano (1950-'58) ad opera del gruppo BBPR, un esempio di riproposizione "*culturale*" dell'ambiente milanese, prima che citazione architettonica - il riferimento più immediato è la torre medioevale del Filarete del Castello Sforzesco - un atto del "*desumere*" più che "*imitare*".

Sulla torre Velasca così scriverà E.N. Rogers: "*il valore intenzionale di quest'architettura è di riassumere culturalmente, e senza ricalcare il linguaggio di nessuno dei suoi edifici, l'atmosfera della città di Milano; l'ineffa-*

22. Rifugio alpino (F. Albini) Cervinia 1949-'50

23. Bottega d'Erasmus, particolare della facciata (R. Gabetti  
A. Oreglia d'Isola) Torino 1956



bile eppure percepibile caratteristica. Non è una torre gotica, non è un'esercitazione di revival [...] E' il risultato di un metodo funzionale che determina la forma desumendola dalle determinanti dell'ambiente circostante e dalle ragioni distributive dell'organismo. [...] Il nostro proposito principale era quello di conferire a questo edificio il valore profondo della nostra cultura - l'essenza della storia -, non abbiamo mai avuto intenzione di imitare le forme del passato, soltanto il desiderio di comprendere ciò che è successo prima di noi" (51). Né l'accusa di antimodernismo lanciata a proposito della Torre Velasca da qualche oppositore, perché "oppone resistenza alla vita contemporanea" (52), farà desistere dal sostenere che "l'ambientamento deve essere possibile malgrado [le] condizioni imposte della vita moderna. [...] le considerazioni tecniche devono trovare il linguaggio appropriato per garantire che una costruzione sorga lì, proprio lì, e non potrebbe sorgere altrove" (53).

Ma l'attenzione al costruito storico non è solo recupero di componenti formali o materiche, quanto (e forse di più) il recupero dell'atmosfera culturale che ha contraddistinto l'architettura e l'ambiente tramandato dalla storia; in questo senso l'esperienza e gli insegnamenti di C. Scarpa, insuperato esponente dell'ambiente culturale veneziano, rimangono esemplari: per citare solo alcune delle realizzazioni, l'arredo del negozio Olivetti a Venezia come esempio di recupero dello splendore degli interni veneziani di epoca bizantina, l'ampliamento della gipsoteca di Possagno, come espressione del nitore formale delle opere di A. Palladio o della sobrietà neoclassica di A. Canova, opere in cui traspare lo

"sforzo di comporre (ma non certo di omogeneizzare) un'infinità di frammenti di natura, epoche e materiali diversi; un gioco di pazienza che è al contempo un gioco di sapienza, dal momento che estraniando le opere esposte dalla genericità spaziale e temporale degli allestimenti museali neutrali, queste appaiono liberate: liberate dai nessi tradizionali, libere per letture innovative, liberate come immagini problematiche, che invitano a interrogarsi sul loro senso" (54).

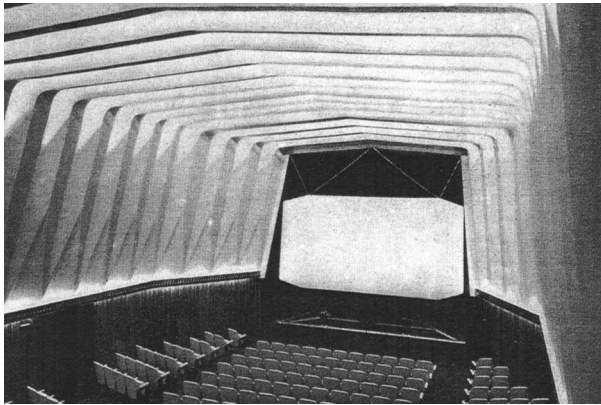
Per citare solo alcune delle realizzazioni più celebri ad opera dei più noti esponenti dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, possono essere ricordati il Rifugio alpino a Cervinia (1949-50) di F. Albini - un recupero della tipologia costruttiva del luogo, la Casa alle Zattere a Venezia di I. Gardella - una riproposizione in chiave moderna dell'architettura minore veneziana (basamento e cornici delle finestre in pietra d'Istria, balconcini traforati, intonaco in cocciopesto, cromatismo degli scuretti, fonometrie disassate ed allungate), la Bottega di Erasmus a Torino di R. Gabetti e A. Isola - esempio di scomposizione e ricomposizione di materiali provenienti dalla storia rifiutando "la facilità irritante del lessico razionalista" (55): gli edifici sono tutti dimostrazione di "un'architettura che trae le proprie immagini dall'insieme delle architetture già costruite o progettate, anziché cercare la propria ragione d'essere in fenomeni estranei" (56), o ancora "La tradizione come disciplina, è argine alle licenze fantasiose, alla provvisorietà della moda, ai dannosi errori dei mediocri" (57), la razionalità è più intesa come ragionevolezza all'approccio progettuale piuttosto che come stile, "razionalismo analitico ma al tempo stesso ambienta-



24. Cinema Archimede (G. Sterbini) Roma (1955)

25. Cinema -Teatro, particolare facciata perimetrale, (V. Magistretti) Rescaldina (MI) 1956

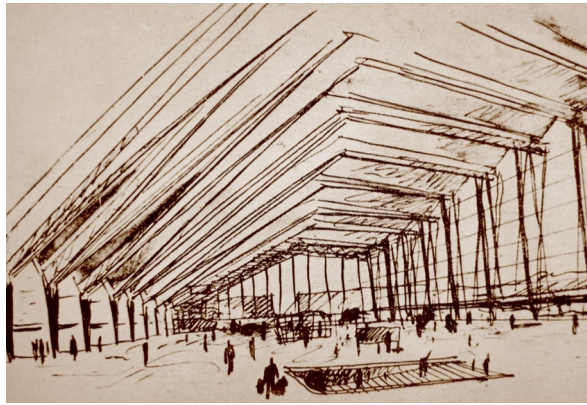
26. Cinema Duni (E. Stella) Matera (1949)



27. Progetto per la stazione passeggeri (L. Quaroni e altri) Roma 1947

28. Palazzo uffici INA (F. Albini) Parma 1954

29. Borsa Merci (G. Michelucci) Pistoia (1950)



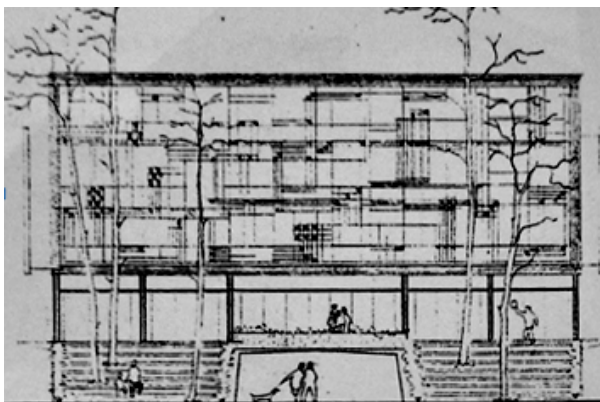
to”, dirà M. Biraghi a proposito della palazzata di Messina e sede INAIL a Venezia, opere progettate da G. Samonà.

Gli esempi testimoniano la volontà dell’architettura italiana di questo periodo di integrare la lezione del Movimento Moderno con la tradizione costruttiva e figurativa fornita dalla storia e dal luogo, ovvero rispetto a quel genere di architettura vernacolare definita *priva di architetti* (58): si parlerà non a caso di *razionalismo organicista* e *astrattismo magico* (F. Albini, I. Gardella) o ancora di *sporco neorealismo* (L. Quaroni, M. Ridolfi).

I richiami all’orientamento assunto dall’architettura italiana nel secondo dopoguerra portano a concludere che quel linguaggio non fu contraddistinto da grande omogeneità stilistica, altrove invece riscontrabile con maggiore coerenza; e un tale approccio, quel *fare architettura* intriso di *carattere domestico* ed *antimoderno*, *velato razionalismo* e *storia del luogo*, si riflesse anche nella progettazione dei luoghi collettivi come le sale cinematografiche costruite o riallestite in quel periodo. Com’è noto, i caratteri architettonici di ogni edificio subiscono inevitabilmente l’influsso delle componenti linguistiche che il tempo e il luogo impongono più o meno consapevolmente ad ogni progettista: in questo senso gli edifici cinematografici degli anni Cinquanta e Sessanta in Italia, pur nelle loro specificità, non risultarono immuni da questo tipo di condizionamento. Va sottolineato che il progetto architettonico di quegli ambienti abbia comportato in maniera preponderante la risoluzione di questioni di ordine tecnico e funzionale, dando luogo spesso solo ad

30. Progetto per un cinema (Q. Di Giorgio) Mestre (anni '50)

31. Casa al Parco, (I. Gardella) Milano (1953)



operazioni edilizie rivolte all'adeguamento degli ambienti in materia di sicurezza (antincendio, affollamento, evacuazione, ...) per l'applicazione di disposizioni cogenti (59), al raggiungimento di standard di fruibilità più confortevoli (microclima, acustica, visibilità), alla predisposizione di componenti impiantistiche più efficienti (apparati per la proiezione cinematografica o la diffusione sonora) o ancora all'individuazione di schemi compositivi atti a garantire una maggiore redditività della sala.

Ma, fatte salve le componenti strettamente funzionali, la lettura dell'architettura degli edifici cinematografici appartenenti al secondo dopoguerra in Italia, si lega ancora al riconoscimento di quelle componenti linguistiche *tipiche dell'epoca* che li configurano come ambienti autenticamente *popolari*, ambienti la cui architettura riguardò in maniera preponderante più il disegno degli spazi interni - sala di proiezione e luoghi di relazione - piuttosto che l'*immagine urbana* dell'intero edificio cinematografico: come si cercherà di dimostrare meglio nel seguito, le sale cinematografiche non assunsero, se non molto di rado, al ruolo di emergenza architettonica delle città italiane del secondo dopoguerra, pur risultando solitamente nascoste alla collettività in edifici di carattere polifunzionale.

Per fornire solo alcuni spunti di lettura, appare

quindi necessario sottolineare la possibilità di riconoscere negli edifici cinematografici degli anni Cinquanta e Sessanta *forme e geometrie* particolari. Nella sala di proiezione la contrapposizione tra elementi architettonici portanti e porzioni di tamponamento; il ritmo dello spazio interno conferito dalla fitta successione degli stessi elementi strutturali posti a vista dello spettatore; le campiture differenziate nei materiali e nella geometria tra il basamento e le parti superiori delle pareti laterali.

Negli ambienti di relazione, complementari all'ambiente principale di proiezione, l'uso *eterogeneo* dei materiali e delle *texture* superficiali, spesso enfatizzati in geniali motivi decorativi accessori; la *stravagante* integrazione tra l'architettura dei volumi e vere e proprie opere artistiche; la proposizione di corpi illuminanti a sviluppo lineare con funzione di separazione-evidenziazione di campiture interne. Gli esempi potrebbero essere ancora moltissimi ma in tutti i casi costituirebbero elementi *tipici* e rappresentativi del linguaggio architettonico adottato per gli edifici coevi aventi altra destinazione d'uso.

Queste considerazioni siano sufficienti per ritenere che anche tale genere di ambienti - gli edifici cinematografici del secondo dopoguerra in Italia - possano costituire organismi edilizi degni di attenzione critica, ciò che la nostra ricerca vuole attribuirgli.

#### I.4

#### **L'urbanistica dell'Italia della Ricostruzione: modernizzazione del paese, tentata o fallita ?**

Si è accennato in precedenza che tra le necessità più urgenti dopo la fine del conflitto mondiale in Italia ci fu sicuramente quella di ricostituire il patrimonio edilizio andato distrutto. La seconda guerra mondiale era stata, oltre che una tragedia umana per le migliaia di vite sacrificate, anche una catastrofe materiale per la perdita di una parte consistente del tessuto edilizio di molte città. Superata poi la fase di ricostruzione, la successiva rinascita economica del paese determinò un incremento della produzione edilizia senza precedenti, ciò che concorse per la sua parte a definire la massiccia industrializzazione in ogni settore dell'economia nazionale, il così detto *boom economico* degli anni Sessanta.

Al di là quindi delle caratteristiche del linguaggio architettonico adottato dai singoli progettisti, preme qui ora ricordare quali furono le linee guida secondo le quali prese forma quella grande attività edilizia, quali furono gli orientamenti di fondo che risultarono alla base sia della riparazione dei danni provocati dalla guerra sia della successiva crescita urbana delle città italiane.

E' anche alla luce di questi aspetti che, a nostro avviso, può essere letto quel forte incremento del numero di sale cinematografiche di cui l'Italia risultò protagonista nel secondo dopoguerra, ovvero riconducendo questa tipologia di ambienti al ruolo

di *luoghi emergenti* nel tessuto edilizio urbano interessato dalle operazioni di ricostruzione-espansione, ciò considerando non tanto il pregio e la rilevanza architettonica degli edifici-contenitore, quanto piuttosto la loro funzione di luoghi privilegiati di aggregazione collettiva.

Alla fine della guerra uno degli interrogativi più ricorrenti tra i progettisti e gli amministratori delle città fu quello relativo a due possibili alternative di intervento: ricostruire le parti di città andate distrutte, recuperandone l'aspetto e la morfologia originarie o ricostituire il tessuto edilizio con nuove forme di insediamento, seguendo logiche che avrebbero consentito aggregazioni edilizie più consistenti ? (1). Si pose poi la questione di come realizzare quegli interventi, in altre parole il decidere quale dovesse essere il peso degli organi amministrativi delegati alla pianificazione urbana: governare integralmente le operazioni di riassetto urbano, nella stretta osservanza della normativa urbanistica appena emanata (L. 1150/1942) o svolgere al contrario una funzione di mero supporto alla libera iniziativa privata, orientata solo a massimizzare il profitto economico ?

A quest'ultimo proposito - l'emanazione della legge urbanistica del 1942 - non sarà secondario ricordare brevemente quali furono le premesse ideologiche che, ancora prima del secondo conflitto mondiale, avevano riguardato la pianificazione urbana delle città italiane.

Com'è noto, nel periodo compreso tra il 1926 e il 1942, il tema del *rinnovamento urbano* fu al centro dell'interesse di molti progettisti che operarono in



1,2. Planimetria storica e immagine aerea dell'area di Borgo Spina-Via della Conciliazione prima e dopo la demolizione del tessuto edilizio



stretto collegamento con il regime al potere (ci riferiamo, in particolare, alle figure di G. Giovannoni e M. Piacentini); segno evidente di una tale forma di interessamento fu il grande numero di concorsi urbanistici banditi in quel periodo in Italia per la redazione dei Piani Regolatori di molte città italiane, oltre 180 concorsi, molti dei quali effettivamente realizzati (2).

In aggiunta a ciò, il periodo vide anche la costituzione dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (1930) cui, secondo le intenzioni del regime al potere, sarebbe dovuta essere demandata la funzione di formare la futura classe degli architetti-urbanisti, *logica estensione degli "architetti integrali"* secondo l'impostazione voluta da G. Giovannoni. *"All'architetto integrale si offre dunque l'opportunità di presiedere, con la sua rinnovata professionalità, alla composizione delle contraddizioni urbane. Cultura storica, sensibilità artistica e conoscenza tecnica sono armi a disposizione per affrontare quelle contraddizioni, lette come conseguenza della "vita moderna" che sempre più affannosamente investe i centri urbani, e che si vogliono risolvere attraverso la riqualificazione formale e funzionale del vecchio nucleo"* (3). La città è quindi considerata come *una vasta e complessa opera d'arte* e il Piano Regolatore ne vuole dare una esauriente definizione al fine di rendere la vita urbana *"ad un tempo bella, sana, comoda ed economica"* (4).

Pur con una sostanziale impostazione del progetto urbano di tipo *monocentrico*, le soluzioni proposte vedranno quindi confrontarsi fondamentalmente due forme di intervento.

Da un lato la conservazione del centro storico del-

le città, considerato come unica e vera espressione della cultura urbana, edificando quindi il *nuovo* in un sito decentrato, considerandolo solo un'aggregazione urbana in cui concentrare le nuove attività funzionali alla città storica. E' il caso del Piano di Bergamo, proposto da M. Piacentini tra il 1914 e il 1919, con l'edificazione della Bergamo "di sotto", alle pendici del nucleo storico preesistente posto sulla sommità dei rilievi cittadini; sulla stessa linea il Piano di Padova (L. Piccinato, 1927) e il Piano di Foggia (C. Albertini, 1928).

D'altro lato, la tesi del *diradamento* del tessuto edilizio storico sostenuta da G. Giovannoni al fine di *"recare aria e luce ai quartieri chiusi"* e di consentirne *"la graduale valorizzazione economica e anche valorizzazione estetica"* (5); l'esigenza era quella di *"sviluppare il settore terziario e i servizi di Stato a essi connessi, all'interno e non a fianco, dell'organismo urbano"* (6), ciò che si attuò in maniera eclatante con la realizzazione di Via della Conciliazione a Roma, ottenuta demolendo l'intera area del quartiere medioevale di Borgo Spina (7).

E' comunque significativo rilevare che entrambe le tipologie di operazioni ebbero il significato di rispondere alla necessità del regime al potere di determinare idonee condizioni per il controllo del territorio mediante l'insediamento dei numerosi e nuovi edifici pubblici statali, rispondendo quindi alla *"richiesta di un'immagine rappresentativa del nuovo potere che si innesti nella città vecchia"* (8).

Sulla scorta di queste modalità di intervento, teorizzate ed attuate solo pochi anni prima, nel secondo dopoguerra il problema fondamentale fu il *ridare*

- o forse meglio, *il dare* - una abitazione a chi l'aveva perduta durante il conflitto ma anche a chi, già da prima, viveva in condizioni di grave precarietà (9). È in questo clima di generale necessità di riorganizzazione dello spazio urbano che fu affrontato anche il tema non secondario della dotazione di spazi collettivi, gli ambienti in cui la comunità cittadina avrebbe potuto nuovamente riaggregarsi: in questo senso le sale cinematografiche svolsero un ruolo determinante per configurarsi come centri di divulgazione culturale ed ideologica oltre che di svago. Se le ferite della guerra maggiori furono patite principalmente dai grandi centri urbani sui quali si erano concentrate le distruzioni belliche (10) - le città di Milano, Napoli, Torino, Bologna, Firenze, Verona, Messina e Taranto risultarono quelle più compromesse - in tale situazione molte furono le iniziative rivolte ad orientare la ricostruzione delle città con modalità tese a sviluppare l'aggregazione collettiva dei cittadini, non solo mediante la dotazione di ambienti collettivi, ma anche con lo stesso disegno dell'insediamento urbano. *“Un tentativo continuo di prefigurare immagini che - attraverso il disegno o attraverso il discorso scritto, parlato, o strutturato in termini di proposte istituzionali - hanno sempre all'interno una suggestione del mondo nuovo [...] la struttura predominante era costituita dalla solidarietà collettiva”* (11); o ancora: *“Il problema della ricostruzione edilizia non è problema da risolversi con moderata azione coordinatrice di saggia e ordinaria amministrazione: è problema che attende la soluzione, almeno in Italia, da provvedimenti rivoluzionari e da innovazioni ardite in tutti i campi, da quello dei rapporti di umana*

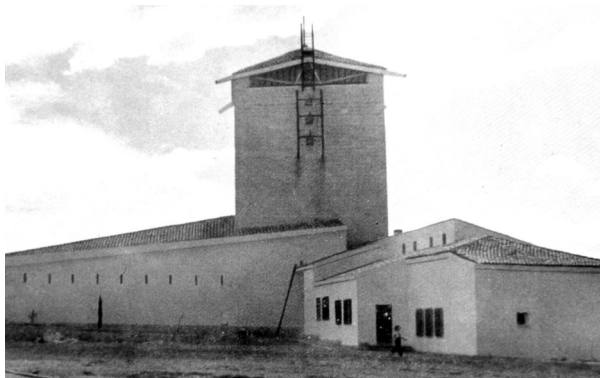
*convivenza a quello della previdenza sociale”* (12).

Alla luce di questo fondamentale orientamento possono essere così letti i molti contributi inerenti le modalità di ri-costruire la città che si susseguirono in quegli anni: dagli scritti di I. Diotallevi e F. Marescotti apparsi nell'autunno del 1944 su *Domus* in omaggio ad un approccio progettuale di stampo funzionalista (13), al modello seguito dal Piano di ricostruzione di Milano denominato AR nel 1944-1945 (14), alla costituzione della Scuola di Architettura Organica costituita da B. Zevi nel 1944 a Roma per il quale l'azione di pianificazione territoriale avrebbe dovuto consentire un processo di crescita *organica* delle città.

Quello che qui sembra però il caso di sottolineare è che le *intenzioni progettuali* nel disegno della città post-bellica italiana avrebbero dovuto consentire, almeno in linea di principio, l'aggregazione sociale, la possibilità di incontro-relazione tra i cittadini. Se in architettura i riferimenti progettuali erano costituiti dalle *forme organiche* di F.L. Wright o A. Aalto, il progetto urbanistico sarebbe dovuto essere *“esercizio per una pratica sociale e culturale”* per ricreare ambiti urbani a *“scala umana”* e *“fisionomia individuale”*. Non a caso, seguendo un approccio teorico seguito negli stessi anni da P. Abercrombie per le New Town a Londra, B. Zevi indica nel Piano di Londra un *“modello di metodo per affrontare i problemi urbani”*, ponendo quindi l'attenzione sull'esigenza di ricondurre i temi di *“umanità e vivibilità”* nella disciplina urbanistica (15).

A questo proposito lo stesso Zevi avrà poi modo di affermare: *“se si confrontano gli schemi del gruppo*

3. Casa Rinascita (Casa del Popolo) (V. Vecchi), S. Vito di Spilamberto (MO) 1949
4. Chiesa del quartiere La Martella, (L. Quaroni), Matera 1951



MARS e del Consiglio Municipale di Londra [il Piano di P. Abercrombie], si vede immediatamente che mentre il primo propone una logica super-città, il secondo sezione Londra nelle sue unità sociali, ognuna delle quali ha scala umana e fisionomia individuale" (16).

Ciò che in definitiva sembra influenzare più profondamente la pianificazione urbanistica seguita nei processi di ricostruzione e accrescimento dei nuclei urbani nel secondo dopoguerra in Italia, non è tanto il disegno di una *forma esteriore* della città ma piuttosto l'anelito al conseguimento della *relazione tra le persone*, l'individuazione di idonee situazioni di *scambio interpersonale*, dove il riferimento principale a questo genere di rapporti sociali doveva essere il richiamare una condizione insediativa preindustriale, precapitalistica, ovvero legata ad un mondo economico che, come si vedrà di lì a pochi anni, sarà invece definitivamente superato dall'avvento della società dei consumi. "Si può progettare senza riferimento diretto a cemento, ferro e mattoni applicati: un programma urbanistico ed architettonico non si esplica più, come nell'età dell'Umanesimo e fino alla Carta d'Atene, con modelli ideali. Il progetto implica le forme ideologiche del rapporto sociale: è quindi progetto urbanistico, come strumenti di esercizio per una partecipa sociale e culturale" (17).

Non sarà un caso quindi che la disciplina urbanistica sarà interessata da questo *tema ideologico* dominante, l'esigenza di garantire "rapporti di umana convivenza" e "previdenza sociale", sostanzialmente il voler mantenere sempre vivi i valori del *mondo popolare e contadino*, pur in una società che si avviava velocemente ad una trasformazione di tipo indu-

striale.

Questo *mondo* costituito da tradizioni, credenze, relazioni e pratiche sociali ed economiche ispirate alla *povera gente* e fatto proprio anche dalle correnti artistiche coeve, era ben compendiato da due singoli riferimenti: da un lato l'essenza delle relazioni sociali e interpersonali ispirate dalla religione cattolica, un modello da sempre più diffuso nel meridione d'Italia ma anche molto ben radicato in molte altre realtà del nord a vocazione agricola; dall'altro nelle forme della *cooperazione sociale* tradizionalmente diffuse nel centro-nord del paese dove più sviluppata era l'attività economica legata alla produzione manifatturiera.

In queste realtà sociali l'*utopia* di quella *cooperazione popolare* sarà ben rappresentata dagli *edifici parrocchiali* così come dalla *casa del popolo*, centri di socialità, luoghi di incontro a scala urbana o di quartiere, che in quegli anni rappresenteranno importanti poli di attrazione e aggregazione, pur derivando da una diversa estrazione ideologica. E in tali contesti è anche significativo rilevare come i luoghi della proiezione cinematografica, il più delle volte ricavati in ambienti polivalenti, precari, improvvisati, fossero sempre presenti come imprescindibili punti di riferimento per la collettività.

A fronte di queste considerazioni, un esame a posteriori dei risultati raggiunti della pianificazione urbana di quegli anni porta però a concludere che essa non riuscì a garantire quell'auspicata "qualità della vita" degli agglomerati urbani. I risultati indicano invece che si diede spazio ad una sostanziale "vittoria dei signori del mattone e del cemento che



Esempi di Piani di Ricostruzione (L. 154/1945) in Italia

5. il centro storico di Cassino

6. l'area centrale di Milano



*nella <qualità della vita> (nella città come prodotto vendibile) affonda le radici del potere e del consenso” (18).*

Per analizzare tale affermazione è importante sottolineare che, sotto il profilo normativo, l'attività di ricostruzione edilizia nel secondo dopoguerra in Italia fu attuata sostanzialmente al di fuori dello strumento fondamentale di pianificazione urbanistica dello Stato, la Legge n. 1150/1942, emanato come ideale conclusione di quella stagione dei concorsi urbanistici sopra richiamata: *“in quasi tutte le regioni una percentuale qualche volta notevole di comuni non ha neppure risposto alla domanda se fossero favorevoli alla formazione del piano regolatore; mentre una ben più notevole rispondeva negativamente”* (19).

Nel 1955 i Piani Regolatori Generali adottati furono solo 39 di cui solo 23 approvati, in molti casi poi prevedendo un sostanziale sovradimensionamento del fabbisogno abitativo - è il caso di Verona, Torino, Pavia, Bologna, Venezia-Mestre, Firenze, Genova (20) - in pochi altri esempi un rapporto equilibrato tra centro storico esistente e aree di nuovo sviluppo - è il caso di Siena, con il Piano redatto da L. Piccinato, P. Bottoni e A. Luchini. I PRG - nelle intenzioni originarie, il fondamentale strumento di pianificazione urbana - fu invece in molti casi temporaneamente abrogato a favore dei Programmi di Ricostruzione istituiti con il DL n. 154/1945 e la Legge n. 1402/1951, ad assecondare l'impellente necessità di realizzare le opere di riassetto urbano conseguenti alla devastazione bellica. Fu questa la condizione contingente che rese possibile lo smisurato aumento della volumetria edilizia

preesistente al conflitto; e a questo si aggiunga che l'attività edilizia fu promossa in maniera preponderante rispetto agli altri settori produttivi del paese, generando un sostanziale arretramento degli altri settori economici, specialmente se rapportati a quelli degli altri stati europei (21). È noto infatti che l'attività edilizia riuscì ad impiegare un numero considerevole di persone (circa 2 milioni), altrimenti escluse da altre forme di occupazione, contribuendo a calmierare le rivendicazioni e i contrasti sociali.

La ricostruzione delle città e la loro espansione al di fuori dei centri storici - di fatto privata di ogni forma di pianificazione, ovvero sostituita da norme emanate per fronteggiare l'emergenza - consentì una crescita di densità edilizia sostanzialmente incontrollata dei grandi centri urbani italiani, sotto una spinta speculativa che fu in grado di sopravvivere ogni forma di indirizzo e controllo pubblico: *“è stata proprio l'edilizia privata ad avere l'assoluto sopravvento su quella sovvenzionata in tutto il corso della ricostruzione, sovvertendo le finalità dello schema [il Piano Vanoni]”* (22).

I Piani di Ricostruzione quindi, sotto la spinta dell'urgente necessità degli interventi, si caratterizzarono per una sostanziale permissività urbanistico-edilizia, la rapidità dei tempi di approvazione-attuazione e i vantaggi economici e procedurali, inducendo ad incrementare il numero dei Comuni in cui si utilizzò la formula del Piano di Ricostruzione come unico strumento di *pianificazione* urbana. Le realizzazioni dimostrarono quindi, almeno della maggioranza dei casi, la scarsità del controllo pub-

7. Immagine del quartiere Tiburtino (L. Quaroni M. Ridolfi e altri) Roma 1950-'54

8. Planimetria del quartiere Falchera (G. Astengo, A. Molli Boffa, M. Passanti, N. Renacco, A. Rizzotti) Torino 1951



blico sull'iniziativa imprenditoriale se non addirittura il concreto appoggio alla speculazione edilizia. Emblematico risultò il caso della ricostruzione post bellica del centro di Napoli, invaso da *“una colata di cemento che snaturò i connotati urbani, invadendo orti e giardini e sottraendo a molte zone la vista del mare”* (23): lo spazio urbano disponibile fu ritenuto una risorsa su cui promuovere il massimo del profitto fondiario, snaturando la morfologia originaria della città e causando affollamento e congestione del centro cittadino; ma non meno significativo appare a questo proposito il caso di Roma, con la massiccia edificazione dei quartieri Parioli, Monte Mario e Gianicolo.

Come si accennava, la questione della ricostruzione e del recupero dei centri storici fu accompagnata dall'espansione delle città in nuovi agglomerati urbani che si edificarono nelle periferie limitrofe, stante la necessità di provvedere alla sistemazione di un numero crescente di popolazione costretta a cercare negli ambiti urbani una qualche possibilità di occupazione: *“la funzione di quei quartieri era anche quella di accogliere in un ambiente intermedio proprio la prima ondata migratoria che si indirizzava verso la città”* (24). Pur se con vistoso ritardo rispetto alle altre nazioni europee - *“il problema della casa-per-tutti affiora in ritardo nel nostro paese dove si affaccia in tutta la sua urgenza solo dopo la constatazione, a conflitto terminato, di un deficit di 15 milioni di vani”* (25) -, la necessità di provvedere nell'immediato dopoguerra alla sistemazione dei senza tetto e/o delle persone richiamate nelle città come nuova forza lavoro, promosse numerose realizzazioni di

insediamenti residenziali economico-popolari a basso costo: questo tema progettuale, alla stregua degli stati europei già prima del secondo conflitto mondiale, divenne anche in Italia una delle questioni disciplinari maggiormente dibattute tra i progettisti.

Ciò che però interessa qui sottolineare è che gli insediamenti periferici, i cosiddetti *quartieri*, furono concepiti come agglomerati urbani dotati di notevole autonomia, *anti-cittadini*, ad imitare il *clima abitativo* dei piccoli paesi, ovvero nella maggior parte dei casi, volutamente *scollegati* rispetto alla città storica preesistente e ciò fondamentalmente per motivi di orientamento politico-culturale. Sotto il profilo economico-sociale i quartieri, periferici ed autonomi rispetto al centro della città, favoriranno il controllo sociale delle masse, evitando la concentrazione di popolazione eterogenea tipica delle città e assicurando sufficiente *distanza* per la non auspicabile circolazione di idee, evitando comportamenti socialmente scomodi ancorché pericolosi: *“il quartiere è lo strumento attraverso il quale le diversità di provenienza sociale e geografica vengono ricondotte ad unità nell'ambito di un organismo che seleziona e controlla i soggetti sociali e li integra nel funzionamento unitario del complesso urbano”*. E ancora: *“l'immagine deve essere urbana, ma moderatamente: con il ricordo del borgo. Il quartiere rappresenta il filtro più adatto per isolare anche visivamente, per connotare i consumi e divulgare una forma ideologica che corrisponda ad un modello di vita: con una integrazione nelle richieste del meccanismo produttivo”* (26).

Nei quartieri periferici dell'Italia post bellica, alme-

9. Piano regolatore post bellico della città-quartiere di Harlow alla periferia di Londra: il nuovo agglomerato urbano gravita intorno a nuclei di servizi concentrati nel *centro civico*



no nelle intenzioni dei partecipanti all'Assemblea Costituente della neonata Repubblica, doveva concentrarsi il *popolo*, la *povera gente*, quel popolo che si riconosceva in un ideale di convivenza sociale preindustriale e anti-moderno, contrario ad una presenza massiccia dello Stato, preferendo per contro la *regola* derivante dall'appartenere ad una comunità chiusa, magari dominata dalle regole della morale cattolica: non a caso il *popolo* dei quartieri si contrappone al concetto di *classe*, sinonimo per contro di società industriale, infestata dalle rivendicazioni sindacali e dai segni deleteri di quella *modernità* ormai inevitabilmente alle porte.

Seppure con declinazioni diverse in base al contesto territoriale - in particolare, la nota differenziazione nord-sud del paese o la presenza di contesti urbani più o meno industrializzati - è a questo modello di convivenza sociale, *cattolica* e *preindustriale*, che molti degli interventi urbanistici dell'Italia del secondo dopoguerra si ricollegarono; ed a tale idea che si ispirerà la politica urbanistica favorita dalla classe borghese al potere in Italia.

Sotto il profilo formale e planimetrico, i nuovi quartieri delle periferie delle città italiane furono ispirati agli insediamenti residenziali dei *quartieri satellite* inglesi - le *New Town* della cintura territoriale della città di Londra - costruiti nell'immediato dopoguerra a decongestionare il nucleo urbano originario (27). *"I criteri sul decentramento urbano hanno subito notevoli trasformazioni dando impulso in larga misura, dopo la seconda guerra mondiale, soprattutto nei paesi nordici, alla formazioni di insediamenti complementari e distaccati dalle città, più o meno autonomi nella varie*

*funzioni della vita associata, con lo scopo di farvi convergere sia le nuove immigrazioni verso la città stessa, sia le aliquote di popolazione eccedente una sua ragionevole concentrazione"* (28). A quella impostazione fecero riferimento ad esempio le iniziative del *"Gruppo tecnico per il coordinamento urbanistico del Canevese"* (coordinatore L. Quaroni) o il gruppo ABRR (G. Astengo, N. Bianco M. Renacco), nel secondo caso un raggruppamento che sviluppò proposte di insediamenti urbani per 150.000 abitanti in unità organiche nei pressi degli stabilimenti Fiat Mirafiori a Settimo Torinese.

Ed è a questo proposito che non possono essere tralasciate le realizzazioni del così detto piano INA-Casa (29), ovvero ciò che seguì all'emanazione della Legge Fanfani del 1949, una norma che nelle intenzioni dei legislatori avrebbe dovuto risolvere definitivamente il problema abitativo del paese: l'industria delle costruzioni equiparata ad una sorta di volano lavorativo, non particolarmente specializzata, che avrebbe consentito l'impiego immediato di grandi masse di *senza lavoro*, in prevalenza reduci di guerra ed ex agricoltori.

Se le necessità di *"casa e lavoro"* furono in gran parte soddisfatte dall'attuazione del piano INA-Casa, fu evidente però che i quartieri residenziali di nuovo impianto si localizzarono in aree spesso troppo periferiche rispetto al centro cittadino preesistente, aree individuate per il loro scarso valore fondiario più che per la possibilità di integrarsi con il resto della città: *"la cultura o meglio, l'ideologia del quartiere veicolata dal Piano Fanfani si traduce in operazioni miranti a non toccare la cit-*

tà” (30).

E' poi necessario anche sottolineare che le realizzazioni italiane legate al piano INA-Casa si differenziarono in maniera netta rispetto agli esempi anglosassoni per non avere lo stesso carattere di *estensività*, sostituendo alle abitazioni unifamiliari su singolo lotto di proprietà l'entità plurifamiliare della *palazzina*, una tipologia alla quale si ricollegava la “conquista della cosiddetta salute morale attraverso il conseguimento del benessere psicologico [...] ciascun edificio abbia la sua fisionomia ed ogni uomo ritrovi senza fatica la sua col sentire riflessa in essa la propria personalità” (31): l'aggregazione delle palazzine avrebbe conseguentemente permesso di riconquistare idealmente, pur in un ambito cittadino come erano di fatto le nuove periferie urbane, “*quel clima della borgata, dell'ambiente contadino o artigianale, del disordine proprio dell'architettura cosiddetta spontanea; una sorta di mimesi della natura, d'una natura filtrata dal folklore e dalla tradizione*” (32).

A fronte di questa impostazione metodologica che negava l'accrescimento contiguo e progressivo del nucleo storico delle città e del sistema infrastrutturale ad essa collegato - ciò che contraddistinse la prima generazione della pianificazione urbanistica (anni '50) dalla seconda generazione (anni '60), periodo in cui le città storiche tenderanno con la loro espansione a colmare il vuoto territoriale che le separava dai quartieri satellite - le modalità di realizzazione dei quartieri-periferia fu fondamentale di due tipi, ambedue rispettivamente riconducibili ai due *poli linguistici* cui l'architettura italiana coeva si ricollegava (cfr. sopra) :

1) un modello *razionalista*, diffuso in area milanese, rappresentato emblematicamente nell'edificazione negli anni 1946-'48 del quartiere QT8 a Milano (P. Bottoni e altri), un quartiere, negli intenti dei promotori, *sperimentale*, progettato facendo ricorso a tipologie edilizie riconducibili alle *Siedlung* edificate in area mitteleuropea, non di rado basate sull'uso di tecnologie innovative come la prefabbricazione edilizia (33). Se è vero che l'area milanese divenne la principale sede italiana dove si concretizzarono interventi ispirati al funzionalismo razionalista, analoghe iniziative furono realizzate poi in area napoletana con i quartieri di Poggioreale e Barra (1946-'49).

2) un modello *organico*, inizialmente diffuso solo in area romana e rappresentato emblematicamente dalla realizzazione del quartiere Tiburtino (M. Riboldi, L. Quaroni e altri), un'entità urbana in cui sembrarono concretizzarsi “*il linguaggio della materia e della realtà popolare*”, il “*parlar sommeso*”, la logica di un nuovo e diverso “*funzionalismo psicologico*”: nei propositi dei progettisti, “*l'intenzione era quella di far nascere l'architettura dall'ambiente non naturale, ma costruito dalla cultura della città intesa come lo spontaneo crescere e vivere del sobborgo popolare alternativo alla città borghese*” (34).

Le soluzioni ricercate per i nuovi quartieri che sembrarono meglio rispondere alle esigenze abitative della collettività, si basarono sullo studio delle “*unità di vicinato*”, ovvero relative all'unità minima di insediamento - il “*mito della cultura urbanistica degli anni Cinquanta*”, ancora un concetto di derivazione anglosassone, i *Neighbourhood Unit*, una tipo-



10. Quartiere QT8 (P. Bottoni e altri), Milano 1946-'48

11. Quartiere S. Giacinto (F. Gorio, D. Businaro, M. Marrazzi),  
Brescia 1953



logia di insediamento basata sulla possibilità di rallentare se non congelare la possibilità di evolvere i rapporti sociali ed economici esistenti tra gli abitanti: *“servivano a surrogare la società con una serie di micro relazioni interpersonali e inter familiari che dovevano impedire di vedere, al di là del recinto, il mondo, le classi, i rapporti di produzione, con un lontano ricordo dell’utopia da cui erano nate”* (35).

A questo proposito in Italia, dopo il saggio di R. Calandra apparso nel 1946 (36), quel tipo di approccio progettuale fu seguito emblematicamente nella pianificazione del Quartiere La Martella a Matera, il quartiere sorto sullo studio dei rapporti di relazione esistenti tra gli abitanti della città antica (37), ma definito poi sarcasticamente da G. Samonà, solo pochi anni dopo, *“una città fatta di sole case”* (38), a significare che tale agglomerato urbano non avrebbe potuto in ogni caso riprodurre quella complessa stratificazione di relazioni umane e di rapporti sociali che facevano parte della storia del luogo originario.

Scopo delle *unità di vicinato*, nelle intenzioni dei pianificatori, era quello di creare *centri di attrazione* all’interno dei quartieri satellite, una entità idealmente *omogenea*, prima sotto il profilo sociale e relazionale e solo dopo sul piano urbanistico e architettonico, capace di contrapporsi al *disordine sociale* dei centri urbani storicamente consolidati.

L’esempio del Quartiere La Martella di Matera fu significativo per aver voluto riproporre, almeno nelle intenzioni, *“i valori perenni, atemporali, in equilibrio fra natura e storia [...] elementi fondativi della società, così come della struttura urbana”* (39) deri-

vanti dalla lettura dei Sassi, e con questo fu altrettanto importante l’esempio del Quartiere Falchera di Torino, progettato sull’analisi degli insediamenti rurali della pianura piemontese. (40).

In molti casi quindi, soprattutto nella realtà meridionale del paese, là dove maggiore era la necessità di guadagnare consenso politico, gli insediamenti furono realizzati con il fine ultimo di garantire il controllo e l’orientamento delle masse: *“le case unifamiliari isolate nel mezzo di quote di terreno sufficienti per una economia di sussistenza, allineate ad intervalli regolari lungo le strade poderali che convergono al borgo o al centro di servizio garantiscono: il controllo politico attraverso l’isolamento della famiglia in campagna [...] il controllo dei consumi attraverso la gestione del mercato e il controllo sociale; il controllo della produzione attraverso la gestione degli strumenti tecnici e delle strutture commerciali per la vendita dei prodotti o per l’acquisto dei beni strumentali”* (41).

Ed è in questo senso che le sale cinematografiche, la loro dislocazione all’interno dei quartieri sarà utilizzata *strategicamente* al fine di conseguire tale obiettivo.

Troppo oneroso sarebbe in questa sede il dare conto delle molteplici iniziative di natura urbanistica realizzate in quegli anni in Italia nei termini di una più o meno fruttuosa realizzazione di sistemi e complessi urbani utili al progresso economico e sociale dell’Italia del secondo dopoguerra: se doveva essere già noto che *“negli anni Venti e Trenta si [era] assistito alla drammatica fine dell’illusione di poter mantenere viva una società o comunità [...] in nuce per entro la società capitalistica, come era stato*



*possibile in una fase anteriore di sviluppo capitalistico” (42), si constaterà presto che “la vita del popolo come modello alternativo di società, la casa del popolo come comportamento volontariamente posto al di fuori della società dei capi al mentale [...] il mito di quella società preborghese e preindustriale non può reggere di fronte alla concreta presa di possesso del capitale nella*

*città” (43).*

Ci basti ricordare la seguente pessimistica affermazione di G. Massobrio e P. Portoghesi: “La grande occasione offerta dalla guerra, che aveva reso necessari massicci interventi di ricostruzione e di ampliamento dei nuclei urbani, viene quasi dovunque clamorosamente perduta” (44).



## 1.5

### Architettura e cinema nel periodo neorealista: due discipline, un'unica trama narrativa

A conclusione della prima parte riteniamo il caso di sottolineare alcune importanti corrispondenze che si instaurarono in quello stesso periodo tra la produzione cinematografica e l'architettura. Pur se non direttamente legato alla produzione dei luoghi cinematografici, il tema offre lo spunto per constatare che proprio in tali edifici si offrì alle masse popolari di divenire consapevoli *nei* e *dei* luoghi urbani, quegli stessi luoghi interessati dai grandi rivolgimenti socio-economici successivi alla fine del conflitto: il cinema diede la possibilità alle città italiane del secondo dopoguerra di essere rappresentate in quell'*unicum*, tutto nazionale, fatto di consistente flusso migratorio interno, ricostruzione-cementificazione dei centri storici, espansione-ghettizzazione residenziale delle periferie urbane, massiccia e lacunosa infrastrutturazione del paese, addensamento-diradamento demografico di vaste porzioni di territorio.

È indubbio che il cinema del periodo neorealista nasce come espressione artistica relativa a ciò che poteva essere considerato *tipicamente urbano*, nel senso di contribuire a diffondere una visione prevalentemente urbana delle vicende umane, tale per cui i personaggi animano e interagiscono quasi ed esclusivamente *nei* e *con* i luoghi della città. Durante il *Neorealismo* i film italiani prodotti in quel periodo contribuirono, seppur con inclinazioni diverse inerenti il genere, a celebrare nell'immaginario

collettivo il *mito* della città metropolitana, sia per mezzo di innumerevoli inquadrature urbane sia per mezzo di significativi spunti narrativi. Se è vero che fin dalle origini della cinematografia la presenza della città nel cinema fu uno dei temi più ricorrenti - non a caso G. Bruno sottolinea "*il cinema esprime fin dalle origini un punto di vista urbano*" (1) - le prime riprese ritraevano la città e le sue architetture solo in termini documentaristici cui era estranea una reale intenzione narrativa, non attribuendo agli scenari ripresi alcuna lettura-interpretazione soggettiva della realtà. Tale concezione si protrasse più o meno ininterrottamente fino agli anni Quaranta. In Italia i filmati prodotti e diffusi durante il ventennio fascista divennero l'emblema propagandistico dei cambiamenti impressi alla società italiana dal regime, ma evitarono in quanto documentari di spiccato orientamento politico, di fornire una lettura realistica o critica dei contesti urbani. Ma non meno propagandistici, permeati da una sostanziale visione ottimistica della società, furono negli Stati Uniti le inquadrature relative alle città d'oltre oceano, brulicanti di attività e mostrate in tutta la loro efficienza, spesso riprodotte in studio con costruzioni scenografiche dove i protagonisti si muovono in una atmosfera ideale, artefatta - celebri rimangono a questo proposito le inquadrature di *The Crowd*, del 1928 e *Street Scene* del 1921. Ma è appunto negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale che il cinema farà dell'architettura e della rappresentazione della città un autentico tema narrativo, "*una vera rivoluzione [...] nel modo, non solo figurativo, di riprendere lo spazio*



urbano" (2). Nel cinema neorealista "avviene l'irruzione della città nel cinema, nella sua totalità e nella sua forza" (3). Che esistano punti di contatto, coincidenze tra il cinema neorealista in Italia e l'architettura (oltre che le altre arti), è un dato assodato, altresì riconosciuto dalla critica. "I film di Rossellini e di De Sica, il teatro di Edoardo, le pitture di Guttuso, le architetture di Ridolfi a Trn e il quartiere Tiburtino a Roma hanno in comune il desiderio di aderire alla realtà quotidiana, concreta, circostanziata con la preferenza delle forme popolaresche e dialettali, l'interesse circoscritto all'ambiente prossimo, il rifiuto per le astrazioni gli esotismi" (4); così come analogamente, solo pochi anni più tardi, la concezione della narrazione di alcuni registi francesi come F. Godard, F. Truffaut E. Rohmer si legherà indissolubilmente ai contesti urbani, ripresi nella loro più autentica veridicità, per la strada e tra la gente. Per i registi neorealisti un primo soggetto narrativo sarà costituito dalla rappresentazione della città nella sua dimensione ordinaria, priva di ogni contenuto retorico, l'immagine della reale condizione del paese tra contraddizioni e miserie sociali: "il cinema [...] indulge nel mettere in mostra la città attraverso un uso estetico dell'immagine della realtà che ci restituisce una documentazione vasta, attendibile e densa di contenuti della condizione urbana rappresentata" (5). A partire dall'immediato secondo dopoguerra il cinema neorealista, rivalutando il popolo come vero soggetto narrativo, ritrae l'ambiente urbano nei suoi aspetti più crudi, dove l'architettura è mostrata povera di grandi opere ma per contro nella sua dimensione più umile e collettiva, una città di case non di monu-

menti. È in questa ottica che devono essere osservate le inquadrature di piazza di Spagna in *Roma città aperta* (1948) di R. Rossellini, dove il luogo è mostrato nelle sue prospettive più anonime, ma anche la Roma di *Ladri di biciclette* (1948) di V. De Sica, dove il regista mostra parti di città sconosciute e degradate, coerentemente con il tema e i personaggi individuati dalla sceneggiatura, o ancora la Milano di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di L. Visconti, città violenta così come appariva agli immigrati meridionali che affluivano in tutte le città del nord Italia. "Nella città in demolizione o ricostruzione, il neorealismo fa proliferare gli spazi qualsiasi, cancro urbano, tessuto sdifferenziato, terreni incolti" (6).

A questo proposito, uno degli oggetti architettonici più rappresentati nel cinema del secondo dopoguerra, a richiamare non a caso l'ascesa sociale piccolo borghese tanto cara agli orientamenti politici della classe democristiana al potere, sarà la "palazzina", "il simbolo dell'architettura urbana borghese italiana degli anni Cinquanta, delle aspirazioni sociali diffuse e della dimensione (economica, produttiva e professionale) della piccola impresa" (7). Dai primi anni '50 con i film *Europa '51* di R. Rossellini (1951), l'episodio *Isa Miranda* in *Siamo donne* di L. Zampa (1953), *La signora senza camelie* di M. Antonioni (1953) fino alla fine degli anni '60 con il film *Dramma della gelosia* di E. Scola (1969), la palazzina costituirà sempre un sottofondo architettonico alla narrazione, in quella realtà sociale che negli anni del boom economico relegava in periferia le rivendicazioni abitative della popolazione.

Un secondo elemento narrativo nella filmografia



del periodo neorealista, sarà costituito dall'attività umana che ha luogo nelle città, il brulicare di persone operose in un clima che prelude all'imminente crescita economica della società italiana; e lo scenario cittadino fa da sfondo ad una rinata *fratellanza*, *cooperazione popolare*: la città è simbolo di rinnovata fiducia *tra* e *nella* gente comune, i luoghi urbani amplificano le aspirazioni alla crescita personale e collettiva. In questo senso le immagini della città rappresentate non possono essere riferite a luoghi ordinari e degradati, ma devono risultare eleganti ed efficienti, curate sotto il profilo estetico, spesso ricorrendo a riprese di ambientazioni ricostruite nei teatri di posa - è il caso di *La dolce vita* di F. Fellini, nelle scene che riguardano i vicoli eleganti del centro di Roma che il regista ricostruì negli studi cinematografici di Cinecittà.

Varie e diverse saranno poi gli altri riferimenti narrativi che il linguaggio cinematografico ritroverà nell'architettura e nei luoghi urbani nel periodo neorealista. Per M. Antonioni un tema ricorrente sarà quello del *vuoto urbano*, non tanto le inquadrature di un'urbanizzazione diradata quanto quelle di un contesto edificato privo di abitanti. Essa sarà sinonimo del disagio interiore dei protagonisti, l'incomunicabilità diffusa tra le persone, il *solipsismo*: la città vuota fa da *background* narrativo alla condizione dei protagonisti, incapaci di entrare in relazione reciproca. Un altro tema sarà anche la ripresa dei luoghi urbani operata per inquadrature sempre diverse, quasi l'immagine di una fruizione in continuo movimento, metafora di una condizione esistenziale priva di riferimenti, alla perenne ricerca di certez-

ze: la solitudine dell'uomo in un contesto, quello urbano, dove tutto scorre ed è per questo instabile ed effimero, contrapposto a quella idea tradizionale di luogo costruito come *luogo-rifugio*. Le immagini ritraggono gli edifici e i contesti urbani con angolazioni sempre diverse ad evidenziare il movimento: il cinema imprime così quella dimensione temporale all'architettura attraverso la relazione Tempo-Movimento e Spazio-Spostamento. Al contrario di quanto accade nella fotografia, le riprese possono mutare la rappresentazione dei luoghi da *sistema statico* (la fotografia) ad *sistema dinamico* (il film).

A questo proposito S. Giedion afferma: "Per afferrare la vera natura dello spazio, l'osservatore deve proiettarsi attraverso di esso" (8); o, come riferisce M. Casavola: "l'immagine in movimento del film, percorrendo sia fisicamente sia visivamente i luoghi. Le strade, l'esterno e l'interno degli edifici, esplicita la natura immateriale dell'architettura e favorisce la possibilità di leggerla, di capirla, di conoscerla come spazio artificiale organizzato e significante per forma" (9).

Nonostante quindi le due discipline valutino l'edificio architettonico secondo valori del tutto diversi - *grado di necessità* e *coerenza formale*, l'architettura; *espediente narrativo* e *oggetto simbolico*, il cinema - le immagini cinematografiche costituiscono una sorta di verifica esterna, svelando dimensioni evidenti o nascoste, latenti o improprie, potenzialmente false ma in tutti i casi diverse da quelle oggettivamente riscontrabili nella realtà dalle persone.

Quali che furono, durante il *Neorealismo*, le ripercussioni della relazione cinema-architettura - qui sommariamente tratteggiata - nei confronti della

7,8,9. Inquadrature di *La signora senza camelie* (M. Antonioni, 1953)



grande massa di spettatori che frequentò le sale cinematografiche di quel periodo non possono essere qui evidenziate in maniera esaustiva, pur se è indubbio che il pubblico cinematografico di quel periodo (ri)conobbe i luoghi urbani anche grazie al cinema. Come si è cercato di evidenziare, il cinema consentì all'architettura di diventare un oggetto di ripresa *involontario*, mostrando aspetti altrimenti nascosti, inaccessibili, per altro non sempre apprezzabili, dalle persone; per altri versi, con le parole di W. Benjamin, modificò l'*appercezione* del pubblico, rendendolo sostanzialmente passivo nella fruizione dello scenario architettonico ed urbano. Il pubblico *delle e nelle* sale cinematografiche del secondo dopoguerra uniforma il suo giudizio sulla realtà ripresa dal film proprio perché vi assiste in maniera simultanea, massificata e *distratta*. “La ricezione nella distrazione [...] trova nel cinema lo stru-

mento più autentico su cui esercitarsi. Grazie al suo effetto di shock il cinema favorisce questa forma di ricezione. Il cinema svaluta il valore culturale non soltanto inducendo il pubblico a un atteggiamento valutativo, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto” (10). Ma è appunto tale genere di *distrazione* che in qualche modo qui preme sottolineare: con ogni probabilità questo tipo di atteggiamento caratterizzerà in maniera preponderante la frequentazione delle sale cinematografiche del secondo dopoguerra, quell'atteggiamento che consentirà alla classe politica al potere di procedere senza ostacoli nell'affermare quel proprio modello culturale, e ciò potendo contare su di un sostegno popolare più o meno incondizionato.



## Note al capitolo I.1

(1) Cfr. in G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Roma-Bari 2009, p. 44-45

(2) Estratto del discorso pronunciato da segretario di Stato americano G. Marshall ad Harvard nel giugno del 1947; il cosiddetto Piano Marshall, ovvero lo *European recovery program*, E.R.P.), prevedeva l'elargizione agli stati europei di una somma totale pari a 17 miliardi di dollari per un periodo di 4 anni, dal 1947 al 1951, suddivisi per l'86% in aiuti di natura alimentare e la restante quota in aiuti per la ricostruzione del patrimonio edilizio e industriale e infrastrutturale.

(3) Per un'insolita ricostruzione fotografica della realtà italiana nei due periodi è stata condotta da A. Nemiz, *La ricostruzione 1945-1953*, Roma 1998 e G. Olmoti, *Il boom 1954-1968*, Roma 1998

(4) Va rilevato comunque che, nonostante la DC riuscì ad accogliere più correnti politiche sotto il simbolo dello scudo crociato, l'esigenza di conservare il governo del paese la costrinse a continui compromessi con le altre parti producendo negli anni da un lato una sostanziale instabilità politica - i famigerati "governi balneari" - , dall'altro un sistema clientelare volto ad accrescere il suo credito elettorale. Cfr. A. Ventrone, *Luci e ombre di un riformismo dimenticato*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 175

(5) M. Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra ad oggi*, Bari 1983, p. 61

(6) M. Fabbri, *cit.*, p. 62

(7) Sulla condizione di grande arretratezza del paese fu svolta tra il 1951 e il 1952 una *Inchiesta parlamentare sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla*.

(8) M. Canino, *La Ricostruzione edilizia nella Campania e nell'Italia Meridionale*, in "Edilizia Moderna" n. 40-42/1948, p. 98 e seg.

(9) Per una descrizione sommaria della situazione si veda A. Ventrone, *Luci e ombre di un riformismo dimenticato*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 166

(10) a questo proposito A. Bagnasco, *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna 1977

(11) M. Fabbri, *cit.*, p. 12

(12) *Ivi*, p. 68

(13) Il piano Vanoni, nell'intento di introdurre un "moderno sistema tributario" come *pietra miliare di uno stato democratico efficiente e moderno*, si articolava in 4 punti: 1) la creazione di quattro milioni di posti di lavoro durante il decennio 1955-1964; 2) la riduzione dello squilibrio esistente tra Nord e Sud; 3) il pareggio della bilancia dei pagamenti da ottenere attraverso un incremento delle esportazioni; 4) la ristrutturazione della distribuzione delle forze di lavoro.

(14) G. Berta, *Le idee al potere*, Milano 1980, p. 150

(15) A. Ventrone, *Luci e ombre di un riformismo dimenticato*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 163

## Note al capitolo I.2

(1) G. Petronio, *Racconto del novecento letterario in Italia, 1940-1990*, Milano 2000, p. 22.

(2) M. Casciato, *L'invenzione della realtà: realismo e neorealismo nell'Italia degli anni cinquanta*, in P. Di Biagi (a cura di) *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 206-207

(3) All'origine del termine Neorealismo sta, in ambito letterario, quello di Realismo risalente all'epoca ottocentesca (A. Manzoni, C. Dickens, Stendhal, H. Balzac, G. Verga) per l'attenzione nei confronti delle classi più deboli della società; successivamente si parlò di Nuovo realismo, negli anni '30 ad indicare quella corrente letteraria in cui si confrontarono diversi filoni culturali: da un lato gli intenti propagandistici di natura politica (le riviste *L'universale*, *Il Bargello*, il *Manifesto Realista*, 1933), dall'altro l'attenzione verso le classi più disagiate del meridione d'Italia (I. Silone, C. Alvaro, V. Brancati, A. Moravia), la rappresentazione della decadenza morale priva di ideali della classe borghese al potere (A. Moravia) o la rappresentazione di modelli culturali ed economici alternativi a quelli di regime (C. Pavese); in generale, per gli ultimi due filoni, una prima reazione - più di natura "documentaria" che autenticamente politica - degli intellettuali italiani alla dittatura fascista. Non da ultimo al Nuovo realismo poteva essere anche ricollegato al movimento tedesco *Neue Sachlichkeit* (dal 1926 in poi), a rappresentare quella corrente artistica che nella Germania della Repubblica di Weimar che si proponeva di descrivere la tragica realtà post bellica con forte oggettività, senza trucco; osservando con freddo cinismo ed esasperata emotività, le anomalie di quella società malata e corrotta. Se l'inizio del Neorealismo coincide con il film *Ossessione* di (L. Visconti, 1943), la fine si suole far coincidere con la produzione del film dello stesso regista *Senso* (1955) o la scrittura del romanzo *Metello* di V. Pratolini, anni vicini all'invasione militare dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche e la conseguente dissociazione dal Partito Comunista da parte di molti intellettuali.

(4) "Da qualche tempo si parla in Italia, a diritto e a rovescio, di neo-realismo. Ho buone ragioni per aborreire questo termine equivoco e giornalistico. Questa formula ... ha avuto in Italia molta fortuna ... diventando uno dei poli a cui facilmente riferirsi quando si vuole parlare in fretta". R. Guttuso, *Sulla via del realismo*, in *Società* n. 1/1952, p. 80-88

(5) G. Petronio, *cit.*, p. 75

- (6) G. Rondolino, estratto dal convegno *Neorealismo fra cinema e storia, tra cultura e politica*, in *La Stampa*, quotidiano di Torino, del 17/11/1989
- (7) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Roma-Bari 2009, p. 289
- (8) Ivi, p. 34
- (9) “I Neorealisti no: non avevano caffè in cui si incontrassero,; non tennero convegni; avevano dietro di sé storie diverse e procedevano ognuno per conto proprio. Ma a dare al loro lavoro una svolta comune c’erano state la guerra e la Resistenza, e c’era questa Italia, repubblicana, democratica devastata dai bombardamenti e battaglie, impegnata nella ricostruzione, agitata, ora che il fascismo era caduto, da lotte sociali, ubriaca di libertà, di speranze, di idee nuove”. G. Petronio, cit., p. 22
- (10) M. Fabbri, *L’urbanistica italiana dal dopoguerra ad oggi*, Bari 1983, p. 48
- (11) I. Calvino, in *Introduzione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino 1964
- (12) S. Zavattini, in pagina web <http://www.gpeano.org/codolini/cinema/appunti-tratti-da-siti-e-testi-sulla-cinematografia-di-guerra>
- (13) G. Petronio, cit., p. 29
- (14) B. Gravagnolo, *L’architettura della ricostruzione tra continuità e sperimentazione*, in *Architetture dal 1945 ad oggi a Napoli e provincia*, Napoli 2004, p. 3
- (15) C. Pavese, cit. in F. Fortini, *Dieci inverni*, Bari 1973, p. 65
- (16) per una identificazione dei generi cinematografici e della loro dipendenza da quelli letterari, si veda R. Campari in pag. web [http://www.treccani.it/enciclopedia/generi-cinematografici\\_\(Enciclopedia\\_del\\_Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/generi-cinematografici_(Enciclopedia_del_Cinema)) e la bibliografia ivi citata
- (17) Ci riferiamo alla produzione dei film della pentalogia di L. Comencini, *Pane amore e fantasia* (1953), *Pane, amore e gelosia* (1954), *Pane, amore e...* (1955) e *Pane, amore e Andalusia* (1958) È permesso *Maresciallo?* (1958), e alla filmografia - per altro godibilissima - di A. de Curtis, in arte Totò.
- (18) G.P. Brunetta, cit., introduzione pag. V
- (19) V. Spinazzola, *Ercole alla conquista degli schermi*, Milano 1978, p. 78
- (20) L. Bizzarri, *L’economia cinematografica*, in AA:VV, *La città del cinema*, Roma 1979, p. 41
- (21) La frase è attribuita a K. Marx e F. Engels, in G. Petronio, cit., p. 46
- (22) G. Petronio, cit., p. 60
- (23) Ivi, pag. 47
- (24) Il “male” degli individui è ricondotto fondamentalmente ad una condizione esistenziale non più solo storica, “estirparlo è impossibile eppure bisogna tentare, con tutti i mezzi”; il tentativo di sanare quella condizione è affidato quindi non più alla sola politica ma ad “uno strumento astratto e difficilmente definibile qual è la cultura”, in G. Petronio, cit., p. 61
- (25) G. Petronio, cit., p. 100

### Note al capitolo 1.3

- (1) P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, Torino 2002, p. 101
- (2) A questo proposito possono essere citati: M. Casavola, *L’attore di pietra: l’architettura italiana moderna nel cinema*, Milano 2002; M. Bertozzi, *Il cinema l’architettura la città*, Bari 2001; G. Bruno, *Atlante delle emozioni: In viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano 2002; A. Licata Mariani Travi, *La città e il cinema*, Bari 1985
- (3) M. Casciato, *L’invenzione della realtà: realismo e neorealismo nell’Italia degli anni cinquanta*, in P. Di Biagi (a cura di) *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 213
- (4) A. D’auria, *Architettura e arti applicate negli anni cinquanta*, Venezia 2012, p. 44-45
- (5) M. Fabbri, *L’urbanistica italiana dal dopoguerra ad oggi*, Bari 1983, p. 50
- (6) E. Mantero, *Il razionalismo italiano*, Bologna 1984, p. 12; circa la non completa opposizione tra il genere “organico” e quello razionale”, a sostegno di una visione non totalmente contrapposta tra le due correnti, è il caso di ricordare ciò che G. C. Argan scrive su *Metron* n. 18/1947 (riportate in E. Mantero, cit., p. 13), qui tralasciate per brevità.
- (7) N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino 1992, p. 363-364
- (8) G. Giovannoni, *La scuola di Architettura di Roma*, Roma 1932, p. 9
- (9) Nell’immediato secondo dopoguerra si assiste ad una sorta di immedesimazione tra “gli orrori del conflitto con il mito dello sviluppo tecnico”, ovvero la guerra rispetto alle “avanguardie tecnologiche” portate avanti dal Movimento Moderno tra le due guerre, “un mito antitecnologico e neoumanistico, antiretorico, e quindi volto a realizzare un rapporto positivo con il pubblico, sulla base di linguaggi

empirici e confidenziali”; in M. Tafuri F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano 1988, p. 322

(10) Così C. Aymonino a proposito del quartiere Neo-realista del Tiburtino a Roma: “Sotto la spinta di un rinnovato interesse per i materiali tradizionali, come elementi di un linguaggio in condizioni di forte economia, e l’orgoglio della rinuncia per essere realistici (oggi considerando il periodo nel suo insieme potremmo scherzosamente dire “neo-realistici”) si giunse all’assurdo di prendere spunti dalla Roma settecentesca”. C. Aymonino, *Storia e cronaca del quartiere Tiburtino*, in *Casabella-continuità* n. 215/1957, p. 19-22. A questo proposito M. Casciato: “in architettura ... il ricorso alla poetica neorealista si rivelò non privo di ambiguità e soprattutto legato alla sensibilità del singolo progettista o al massimo di un ristretto collettivo ... da una parte il realismo è solo quello imposto dall’emergenza economica, dall’altra il neo-realismo come etichetta di successo, dal momento che era stato il cinema neorealista, vincitore di due premi Oscar, l’unico ad aver dato visibilità internazionale alla nuova Italia democratica” M. Casciato, *cit.*, p. 208.

(11) “...se è vero che nel quadro dell’architettura italiana dell’immediato dopoguerra alcuni professionisti ... hanno saputo elaborare una koinè vernacolare e populista ... che ha prodotto forme e significati ricollegabili alle tematiche neorealiste presenti nel cinema e nella letteratura, non è altrettanto immediato sostenere che gli effetti di quelle forme e di quei significati possano legittimare un’estensione tout court del termine neorealismo da quei territori a quello dell’architettura” M. Casciato, *cit.*, p. 210

(12) M. Casciato, *cit.*, p. 212

(13) L’architettura del periodo fascista non poté esimersi dall’essere rappresentativa del regime al potere, risultando fondamentalmente autarchica: essa fu accompagnata da una limitata circolazione di informazioni inerenti le novità tipologiche e linguistiche provenienti dal nord Europa - quando presente fu più basata sulla conoscenza personale degli esponenti che sulla diffusione di materiale conoscitivo - ma per contro dalla costruzione di moltissimi edifici pubblici, dalla riorganizzazione di centri urbani e dal disegno di numerose città di nuovo impianto. Se in un primo tempo le innovazioni del Movimento Moderno sembrarono essere accettate di buon grado dal regime fascista - si pensi alla costruzione della Casa del fascio a Como di G. Terragni, probabilmente massima realizzazione razionalista in Italia -, le realizzazioni successive dimostreranno il progressivo allontanamento dai principi compositivi razionalisti, fino a considerare da parte del regime al potere con ostilità quel genere di architettura perché sinonimo di risposta abitativa democratica ai bisogni delle masse proletarie urbane. L’influenza del Movimento Moderno in Italia fu quindi assai scarsa durante la dittatura fascista e non determinò, nemmeno successivamente la fine del secondo conflitto mondiale, mai una vera e propria nuova tendenza dell’architettura; a questo proposito V. Gregotti: “L’architettura moderna italiana ... si è costituita certamente come elemento periferico rispetto ai centri di trasformazione della cultura internazionale; ha spesso creduto di superare con alcune brillanti idee, senza viverli e sperimentarli, alcuni momenti di flesso decisivi nello sviluppo del movimento moderno”; in V. Gregotti, *Orientamenti nuovi dell’architettura italiana*, Milano 1969, p. 7 e p. 33-37

(14) M. Biraghi, *Storia dell’architettura contemporanea II*, Torino 2008, p. 72

(15) M. Tafuri, L. Quaroni e lo sviluppo dell’architettura moderna in Italia, Milano 1964, p. 78, 83

(16) E.N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Torino 1958, p. 131

(17) Pur se ci sembra in ogni caso doveroso sottolineare che “razionalismo è una prassi ideale, permanente nell’opera collettiva di architettura” (E. Mantero, *Il razionalismo italiano*, Bologna 1984, p. 12), il metodo razionalista era sostanzialmente rivolto a risolvere in termini di efficienza e rigore le seguenti questioni:

1-la razionalizzazione degli spazi abitativi e dei percorsi di distribuzione, ovvero l’applicazione di principi compositivi di stampo taylorista e fordista, ciò che aveva consentito alla produzione industriale l’incremento di produzione e di qualità nel periodo tra le due guerre;

2-la ricerca di igienicità, salubrità delle abitazioni (soleggiamento, orientamento, ventilazione);

3-standardizzazione di tecniche costruttive “di massa”, come la prefabbricazione industriale di elementi edilizi, componenti impiantistiche;

Il disegno geometrico degli edifici, raccogliendo questi i punti sopra richiamati, è improntato quindi ad una generale essenzialità delle linee, semplicità volumetrica, “pulizia” dei partiti architettonici, assenza di decorazioni accessorie, riconoscibilità della griglia compositiva, proporzionamento delle parti (cfr. in A. Loos, *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Milano 1988, p. 217) .

Il procedimento progettuale vuole quindi essere scientifico, ovvero si associa a studi di percorsi, logiche distributive, misure, rapporti che sono compendati in grafici di flusso, planivolumetrici, planimetrie di programma, secondo una visione scalare di natura induttiva del problema progettuale: dalla risoluzione del particolare (la singola cellula abitativa), al generale (edificio, quartiere, città); il progetto di architettura razionale è quello in cui più cellule idonee vengono composte in aggregati maggiori, secondo una logica di relativa autosufficienza rispetto al contesto in cui si collocano: la pertinenza degli oggi rispetto al luogo è a qualche misura non significativa.

(18) E. Persico, *Profezia dell’architettura*, testo di una conferenza tenuta a Milano nel 1935, in A. Gatto (a cura di), *I Coriandoli*, Milano 1945, p. 54-56

(19) M. Tafuri, *cit.*, p. 190

(20) I. Gardella, *Innovazione del metodo*, dattiloscritto del 16/01/1944

(21) M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Torino 2002, p.15

- (22) M. Tafuri delinea le motivazioni per la sostanziale diversità del clima culturale dei due ambiti geografici nazionali: da un lato la diversità delle esperienze personali dei protagonisti; dall'altro la "diversità di quei due ambienti nella lotta per la democrazia", ovvero, nel caso del nord Italia, l'azione attiva di comitati di liberazione nazionale, nel caso del sud Italia e di Roma capitale, solo il risultato della marcia di liberazione delle truppe alleate. Il monumento dei BPR a Milano rappresenta rispetto all'esperienza razionalista "un punto", "il punto di una situazione culturale ritenuta ancora operante" da cui ripartire secondo una linea di continuità con le caratteristiche della modernità, il monumento delle Fosse Ardeatine costituiva invece "un punto e da capo", "una riflessione conclusiva sul passato", una cesura verso i contenuti e i valori del movimento moderno. In M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana ... cit.*, p. 76-77 e M. Tafuri, L. Quaroni e lo sviluppo dell'architettura ... cit., p. 7-8
- (23) I. Diotallevi e F. Marescotti, *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione*, Milano 1947
- (24) Senza volere qui attribuire una connotazione politica a i due filoni, ci sembra però il caso di sottolineare come la realtà milanese - I. Marescotti in particolare - fosse incline a considerarsi più affine ai valori della sinistra italiana e a quanto la classe operaia andava rivendicando; un tale approccio portò a considerare la standardizzazione tipologico-costruttiva ispirata al Movimento Moderno, come un valore irrinunciabile per organizzare l'edificazione delle periferie delle città del nord Italia, specificatamente a Milano; ne sono una dimostrazione il quartiere QT8 (cfr. in *Metron* n. 6/1946, p. 75-79; *Metron* n. 26-27/1948; *Metron* n. 43/1951 p. 56-61; E.N. Rogers in *Domus* n. 221/1947) e l'edificio per uffici e abitazioni in p.zza Velasca (Asnago e Vender, 1950). In maniera antitetica il filone romano, per definizione nazional-popolare, andava riscoprendo i valori della civiltà rurale e contadina
- (25) CNR-USIS (a cura di), *Manuale dell'architetto*, Roma 1946; il *Manuale* è visto come "l'esaltazione del mestiere tradizionale e un'architettura concepita come frutto di un artigianato intellettuale", in M. Tafuri F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano 1988, p. 326
- (26) M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana ... cit.*, p. 16
- (27) cfr. in P.O. Rossi, *La casa per tutti*, in *ArQ- Architettura Quaderni*, n. 2/1988
- (28) A. D'auria, *cit.*, p. 52
- (29) In quest'ultima pubblicazione l'autore afferma: "è compito delle nuove generazioni di architetti moderni, una volta superata la rottura psicologica dell'atto di gestazione del movimento funzionalista, ristabilire un ordine culturale. Passato il tempo dello sfoggio di novità e dei manifesti di avanguardia, l'architettura moderna si inserisce nella cultura architettonica, proponendo anzitutto una revisione critica di questa cultura"; in B. Zevi, *Saper leggere l'architettura*, Torino 1948, p. 15
- (30) R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari 2004, p. 350
- (31) B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1945, p. 13
- (30) M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana ... cit.*, p. 12
- (32) B. Zevi, *Statuto dell'Associazione per l'Architettura organica (APAO)*, in *Metron* n. 2/1945,
- (33) Dichiarazione programmatica dell'Associazione per l'architettura organica in *Metron*, 1945, n. 2, pp 75-76
- (34) R. De Fusco, *cit.*, p. 351
- (35) L. Benevolo, *La cultura urbanistica nelle vicende politiche italiane*, in *Problemi del socialismo*, 1962 n. 9-10, p. 894-895
- (36) P. Portoghesi, *Dal neorealismo al Neo Liberty*, in *Comunità* n.65/1958
- (37) M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana ... cit.*, p. 15
- (38) P. Portoghesi, *cit.*
- (39) M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana ... cit.*, p. 16
- (40) *Ivi*, p. 22
- (41) A. D'auria, *cit.*, p. 56-57
- (42) M. Tafuri F. Dal Co, *cit.*, p. 326
- (43) E.N. Rogers a proposito dell'Atomium scriverà: "chi se ne meraviglia? [...] Forse qualche provinciale che sia indotto a confondere il grande con il grandioso; il costoso con il pregevole; la "boutade" con l'invenzione ... quell'insieme di palloni connessi da tubi lucenti", E. N. Rogers, *All'Expò '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in *Casabella*, n. 221, 1958, p. 3
- (44) L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers, in M. Tafuri, L. Quaroni e lo sviluppo dell'architettura ... cit., p. 155-156.
- (45) R. Banham, *Neoliberty. The Italian Retreat from modern architecture*, in *The Architectural Review*, n. 747/1959
- (46) E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigidaires*, in *Casabella Continuità*, n. 228/1959

- (47) M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana ... cit.*, p. 24
- (48) V. Gregotti nel 1969, a ricostruzione post bellica sostanzialmente terminata, rilevava circa 25 anni dopo la fine del conflitto, le potenzialità espressive che un approccio "all'italiana" poteva apportare all'architettura funzionalista: "l'esperienza dell'architettura italiana possiede ... alcune specificità che possono essere messe a disposizione della cultura internazionale: la prima è la dialettica con le nozioni di storia e tradizione [...] ciò a condotto a soluzioni in contrasto evidente coi principi del movimento moderno; spesso ha fatto perdere il contatto con la realtà in trasformazione, ha chiuso il dibattito in un cerchio angustamente locale [...]. La seconda è il dibattito costante tra ideologia e linguaggio, [...]" adottando soluzioni la cui qualità formale "riscattasse qualità politiche, tecnologiche, metodologiche e socioeconomiche spesso arretrate e contraddittorie. La terza [...] consiste nello stato di costante ambiguità, sia come qualità di complessità di significazione sia come mancata risoluzione che costituisce il linguaggio espressivo dell'architettura italiana più interessante" (V. Gregotti, *cit.*, p. 7-8)
- (49) M. Biraghi, *cit.*, p. 385-386
- (50) E.N. Rogers, *Henry van de Velde o dell'evoluzione*, Casabella n. 237/1960
- (51) E.N. Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958, p. 312-313
- (52) In *Post Scriptum Architettura e tradizione*, in *Il Contemporaneo*, n.6/1954
- (53) *Ibidem*
- (54) M. Biraghi, *cit.*, p. 85
- (55) R. Gabetti e A. Isola, *L'impegno della tradizione*, in *Casabella* n. 215/1957
- (56) In C. Conforti, A. Belluzzi, *Architettura italiana 1944-1984*, Bari 1985
- (57) F. Albini, *Dibattito sulla tradizione in architettura*, in M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni, A. Rossari, *Il Movimento di studi per l'architettura 1945-1961*, Roma-Bari 1995, p. 498
- (58) A questo proposito B. Rudovsky, *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York 1964; sulla rivalutazione dell'architettura vernacolare e sull'uso di tale strumento di analisi nello studio degli insediamenti urbani è anche opportuno ricordare l'opera di S. Muratori, G. Caniggia e G.L. Maffei.
- (59) AA VV, *Teatri, cinema ed altri locali di pubblico spettacolo: stadi, piscine, piste, ippodromi, fiere : norme tecniche di sicurezza*, Milano 1954

#### Note al capitolo I.4

- (1) Secondo un modello di lettura proposta da P. Sica, ci sembra il caso di ricondurre il concetto di modernità di un centro urbano alla possibilità di sviluppare, in un dato contesto territoriale e amministrativo, i concetti alla base della moderna pianificazione urbana (lottizzazione, zonizzazione, indici, standard, attrezzature, ...), elementi teorici sviluppati a partire dalla fine del XIX sec. e a cui si deve l'accrescimento progressivo dei grandi centri urbani europei (cfr. in voce *Urbanistica*, P. Sica e E. Detti, *Enciclopedia del Novecento*, Roma 1984). La realtà dimostrò che in generale la ricostruzione del paese avvenne guidata fondamentalmente più dalla "pressione degli eventi" politici ed economici che da idonea progettualità, generando fenomeni speculativi e scarsa lungimiranza nelle scelte; a questo proposito B. Zevi: "Avremmo dovuto redigere piani regionali degli insediamenti, delle industrie, delle trasformazioni agrarie, della grande viabilità; poi piani regolatori comunali; infine zonizzazioni e programmi edilizi. Abbiamo invece operato esattamente all'opposto. [...] come misura d'emergenza, abbiamo elaborato piani di ricostruzione per i villaggi e i quartieri cittadini distrutti", B. Zevi, *Bilancio italiano 1944-54*, in *Cronache di architettura*, Roma-Bari 1974
- (2) Cfr. in A. Campedelli, *I concorsi di urbanistica in Italia durante il fascismo*, tesi di laurea, IUAV, Venezia 1987
- (3) G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Torino 1989, p. 17
- (4) In L. Piccinato, voce *Urbanistica* in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1937
- (5) G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, p. 248
- (6) G. Ciucci, *cit.*, p. 31
- (7) Cfr. in G. Ciucci, *cit.*, p. 29 e seg.
- (8) *Ivi*, p. 30
- (9) Il censimento del 1931 in Italia aveva evidenziato la presenza di 30 milioni di stanze per 46 milioni di persone (1,4 persone/vano) considerando come vani abitabili anche le cucine; alla fine del conflitto il fabbisogno era di circa 14 milioni di vani di cui 3 milioni da ricostruire
- (10) Per un quadro complessivo delle distruzioni, G. Piovene, *Viaggio in Italia, 1953-1956*, Milano 1993
- (11) M. Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra ad oggi*, Bari 1983, p. 12



- (12) G. Calaprina, *L'abitazione umana: un problema tecnico ? Problema politico?* in *Metron* n. 1/1945
- (13) I. Diotallevi F. Marescotti, *Cifre pappagallanti* in *Domus* n. 201/194; *La casa degli uomini*, in *Domus* n. 197/1944 e n. 198/1944
- (14) Piano AR per Milano del 1948 di F. Albini, L. Belgioioso, P. Bottoni, I. Gardella, G. Mucchi, E.N. Rogers; il piano era strutturato sostanzialmente secondo tre elementi di grossa novità: la previsione di 2 grandi assi autostradali urbani, il nuovo centro direzionale, un nuovo regime autorizzativo che regolasse l'edificabilità dei suoli ad esclusiva riserva dell'autorità comunale
- (15) Cfr. in M. Fabbri, *cit.*, p. 55
- (16) B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Torino 1945, p. 146
- (17) M. Fabbri, *cit.*, p. 53-54
- (18) *Ivi*, p. 15
- (19) G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Bari 1985, p. 185 e seg.
- (20) Cfr. in A. D'Auria, *cit.*, p. 61
- (21) "Si sarebbero dovuti predisporre con maggior fermezza e ponderazione i mezzi necessari affinché il processo della ricostruzione edilizia fosse organizzato con appropriati strumenti e si potesse integrare meglio con le esigenze della ripresa degli altri settori economici", G. Samonà, *cit.*, nota 19, p. 178
- (22) *Ibidem*
- (23) A. D'auria, *cit.*, p. 37; a proposito della città di Napoli G. Alisio, M. Nunziata e A. Venditti, *Espansione e disordine a Napoli*, in *Casabella* n. 231/1959, un fascicolo monografico dedicato alle Inchieste sul Mezzogiorno. Questo proposito è anche significativo considerare la produzione del film *Le mani sulla città* (1968) dove il regista F. Rosi denuncia la condizione di forte speculazione edilizia della città partenopea
- (24) M. Fabbri, *cit.*, p. 87
- (25) A. D'auria, *cit.*, p. 46
- (26) M. Fabbri, *cit.*, p. 80
- (27) Il riferimento è alle città satelliti costruite come conurbazioni autonome intorno a Londra nel secondo dopoguerra; a questo proposito P. Abercrombie, *Un esempio di urbanistica organica: il piano regolatore per la ricostruzione di Londra*, in *Urbanistica* n. 3-6/1944
- (28) G. Samonà, *cit.*, p. 75-76; sugli orientamenti della pianificazione urbanistica condotta nel secondo dopoguerra in Gran Bretagna, in particolare sulla necessità di decongestionare i centri urbani favorendo il decentramento dell'urbanizzazione in quartieri satelliti alla periferia delle grandi città ad accogliere le grandi masse di popolazione industriale, si veda la Relazione della commissione Barlow, 1940 e la suddivisione del territorio circostante al nucleo storico di Londra in "anelli" insediativi diversificati con la creazione di 8-10 new towns per circa 1,5 milioni di persone. A tale impostazione si ispirò poi la Town and Country Planning Act legge emanata nel 1947 a regolare l'attività pianificatrice del territorio in Inghilterra.
- (29) Piano INA-Casa fu istituito con la Legge n. 43 del 28 febbraio 1949, intitolata "Progetto di legge per incrementare l'occupazione operaia, per agevolare la costruzione di case per i lavoratori"; esso si articolerà in due piani settennali, restando in vigore fino al 1963. Il piano determinò complessivamente la costruzione di più di 350.000 alloggi e la realizzazione di 735.000 vani, con un impiego complessivo di 334 miliardi di lire (il piano fu seguito dalla legge Tupini del 1949 sull'edilizia cooperativa, con l'estensione dei benefici del Piano a chiunque ne avesse i requisiti oltre ai dipendenti pubblici, e dalla legge Aldisio del 1950, con la costituzione di un fondo per l'incremento dell'edilizia. Il 1° settennio (1949-1955) vide l'istituzione dell'ente INA Casa costituito dal Comitato di attuazione, facente capo al Ministero del Lavoro e dalla Gestione INA-Casa.; all'interno di quest'ultimo opererà l'Ufficio Architettura che definirà le Linee Guida di natura architettonica ed urbanistica dei futuri insediamenti residenziali, definendo tipologie edilizie, schemi planimetrici, particolari esecutivi ... ecc. Il secondo settennio (1955-1963), vide invece una maggiore attenzione per le dotazioni urbanistiche dei quartieri INA Casa: un'armonica integrazione con i caratteri paesistici e architettonici del luogo, un adeguato dimensionamento delle attrezzature collettive all'interno dei piani regolatori comunali, ... ecc.
- (30) A. D'Auria, *cit.*, p. 67
- (31) *Raccomandazioni* al volume 1° orientativo INA-Casa, 1949
- (32) R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari 2004, p. 76
- (33) Il riferimento va all'uso di tipologie edilizie basate sull'uso del ballatoio, dei corpi scala esterni, ecc..., di cui esistono esempi salienti anche in aree del sud Italia, come il quartiere Tuscolano a Roma (A. Libera, 1950-'54), il quartiere INA a Cassino (G. Nicolosi, A. Gatti 1951), quartiere Zen a Palermo (V. Gregotti 1969)
- (34) M. Fabbri, *cit.*, p. 92

(35) Ivi, p. 84

(36) R. Calandra, *La teoria americana della Neighbourhood Unit*, in *Metron* n 6/1946

(37) "La vocazione comunitaria e socializzante a Matera si sostanzia in precise e solide aggregazioni di nuclei e modelli insediativi, vivificate dal complesso sistema di elementi connettivi, quali strade, larghi, scalinate e piazze. Questi invasi devono essere intesi come prolungamento della residenza in veri e propri "soggiorni all'aperto", segno tangibile di una programmatica conformazione del valore comunitario dei rapporti interpersonali. ...Il conseguente disegno urbano, condizionato dalla realtà morfologica si traduce in una definizione formale estremamente varia e complessa ma facilmente individuabile attraverso un parametro intuitivamente elementare: lo spazio temporalizzato rispondente alle esigenze del ritmo della vita quotidiana.. I sassi non possono essere visti né come storia di un popolo né come unità comunitaria, ma debbono piuttosto essere riguardati come prodotto della lotta di classe, come mera manifestazione massificata della progettazione contadina entro i condizionamenti propri del passato astratti da tale contesto i sassi divengono centro storico, cultura e valore estetico. Visti, invece nel duro spessore dei rapporti materiali di produzione, nella contrapposizione di interessi fra le varie categorie sociali, i sassi vengono ridotti alla loro misura storica più autentica che è quella di un centro antropologico culturale", in L. Rota, *Matera storia di una città*, Matera 1990. Sul tema dell'unità d vicinato G. Morbelli, *Città e piani d'Europa, la formazione dell'urbanistica contemporanea*, Bari 1997.

(38) Cfr. in G. Samonà, *Urbanistica* n. 20/1956

(39) M. Fabbri, *cit.*, p. 75

(40) Cfr. in *Metron* n. 53-54/1954

(41) M. Fabbri, *cit.*, p. 64

(42) Ivi, p. 50

(43) Ivi, p. 48

(44) In G. Massobrio P. Portoghesi, *Album degli anni cinquanta*, Roma-Bari 1977

#### **Note al capitolo I.5**

(1) G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Milano 2006, p. 18

(2) A. Licata E-Mariani Travi, *La città e il cinema* Roma 2000, p. 26

(3) A. Licata E-Mariani Travi, *cit.*, p. 23

(4) In L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1960

(5) M. Casavola, *La città nel cinema*, in AA.VV., *L'attore di pietra*, Roma 2001, p. 13

(6) J. Deleuze, *Cinema I, l'immagine-movimento*, Milano 1984, p. 241

(7) M. Casavola, *cit.*, p. 19

(8) in S. Giedion, *Spazio tempo architettura*, Milano 1962

(9) M. Casavola, *cit.*, p. 8

(10) W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1991, p. 46



## PARTE SECONDA

### **Le sale cinematografiche nelle città italiane del neorealismo**

- 2.1 Funzione sociale ed economica del cinema e dei cinematografi nell'Italia repubblicana
- 2.2 Le sale cinematografiche in città: luoghi *nascosti* per una moltitudine di spettatori
- 2.3 Componenti psicologiche della fruizione cinematografica: note di un *viaggiatore*
- 2.4 Tutti al cinema: caratteri tipologici e requisiti di comfort degli ambienti di proiezione nel secondo dopoguerra in Italia

## 2.1

### Funzione sociale ed economica del cinema e dei cinematografi nell'Italia repubblicana

Nella prima parte si è sottolineato come il *popolo* e gli *aspetti popolari* della società civile nell'Italia del secondo dopoguerra divennero l'ambito tematico preferito da tante opere letterarie, pittoriche e cinematografiche. E il genere neorealista, nel cinema in particolare, pur non trovando un grande favore tra il pubblico delle sale cinematografiche, fu uno dei filoni espressivi più apprezzati dalla critica, in Italia così come nel mondo, proprio rivalutando come soggetto narrativo la gente comune e le umili condizioni di vita delle masse popolari più deboli.

Ma al di là delle componenti di grande rilevanza estetica e tecnica che determinarono per la cinematografia neorealista italiana quella grande notorietà, preme qui rilevare una sorta di singolare *coincidenza* storica, qualcosa che si pose in maniera del tutto atipicamente rispetto al passato: da un lato il *soggetto popolare*, le miserie quotidiane di una classe di persone deboli ed atavicamente sottomesse; dall'altro i destinatari della visione cinematografica, gli spettatori dei cinema del secondo dopoguerra, quella stessa classe di persone per la prima volta essa stessa protagonista sullo schermo. Forse solo una coincidenza e non un'azione preordinata: è però importante sottolineare come, almeno in linea di principio, tra gli intenti poetici della cinematografia neorealista vi fosse anche quello di rendere *consapevole* il pubblico cinematografico - la *massa popolare*, la *gente comune* - circa l'attitudine di di-

ventare esso stesso *protagonista* della narrazione filmica. Fu quindi quasi una dimostrazione, voluta o involontaria, di come l'arte cinematografica e i luoghi della proiezione potessero-dovessero diventare elementi combinati di una nuova forma di comunicazione di massa; quella condizione - *spettatori* spesso anche innovativamente *attori* - avrebbe potuto promuovere l'autocoscienza delle masse popolari circa la propria reale condizione di miseria ed arretratezza economica e culturale, rendendo possibile un loro legittimo affrancamento sociale e nel contempo limitare le *nefandezze* della incipiente *società dei consumi*.

Che tale obiettivo fu realmente evidenziato, apprezzato e conseguito tra il pubblico che affollava le sale cinematografiche degli anni Cinquanta e Sessanta in Italia o che invece, per contro, fu interpretato come una superflua *sottolineatura* di una condizione umana che bisognava abbandonare in fretta abbracciando le *sirene* della società industriale e consumistica, non è questa la sede per appurarlo.

A questo proposito però, ritenendo comunque quell'obiettivo una sorta di *punto di arrivo ideale* nella comunicazione cinematografica di massa, è forse il caso di richiamare sommariamente i momenti fondamentali di quello che potrebbe essere ad oggi riconosciuto come un autentico percorso mediatico compiuto dalla cinematografia in Italia fin dai suoi esordi.

Il cinema, com'è noto, nacque come autentico *mass media* nella società occidentale, considerato qui per la prerogativa di saper comunicare-divulgare ed intrattenere un largo numero di spettatori, un'atti-

*La sala cinematografica è stata nel Novecento la cattedrale del desiderio per miliardi di persone, il luogo di celebrazione di un'infinita serie di riti di tipo mondano e laico, emotivo, erotico, conoscitivo, ideologico*

G.P. Brunetta



1,2. Padiglione cinematografico "trasportabile" (1907) secondo la ricostruzione di B. De Vito presentato alla mostra "Trieste. J. Joyce e il cinema: storie di mondi possibili" Trieste 2009



tudine che si accrebbe costantemente nel tempo: prova ne sia la crescita continua del numero di *prodotti cinematografici* e dei *luoghi di proiezione* in tutto l'occidente.

Le prime rappresentazioni cinematografiche, in quelle manifestazioni che diventeranno poi il cinema odierno, furono sostanzialmente solo delle forme di spettacolo illusionistico collocate tra la sfera del magico e del ludico cui non venne attribuita grande possibilità di soppiantare le forme tradizionali di spettacolo. La *meraviglia* provata dal pubblico durante le prime proiezioni, richiamava più il suo *stupore* di fronte alla visione di *ombre in movimento* prodotte dalle lanterne magiche e, successivamente, dalle *Fantasmagorie* di E.G. Robertson (1).

Superata però la prima fase di sperimentazione culminata con l'invenzione dei f.lli Lumiere relativa ad una macchina da ripresa e proiezione di immagini reali impresse su pellicola, l'esperienza cinematografica fu in grado di suscitare nello spettatore non solo meraviglia, stupore e divertimento ma anche di diffondere contenuti di natura culturale ed educativa, ciò nei confronti di un pubblico di massa indifferenziato, al di là quindi di ogni estrazione sociale, livello culturale o capacità economica. "*Il cinema offriva il biglietto di viaggio più economico per conoscere il mondo e per esplorare senza mediatori le profondità del proprio mondo affettivo*" (2).

Queste particolari condizioni furono sicuramente gli elementi fondamentali che spinsero i primi impresari a fare dello spettacolo cinematografico una *meraviglia ambulante* - una forma di intrattenimento molto remunerativa - tale da attrarre una grande

massa di spettatori incuriosita dalla novità tecnica e, soprattutto, dalla grande quantità di *emozioni* che le immagini erano in grado di suscitare. A proposito dei primi luoghi di rappresentazione cinematografica, Bernardini sottolinea che "*lo spazio riservato alla visione dei brevi filmati è normalmente quello angusto dei baracconi e delle tende da fiera e solo saltuariamente le proiezioni ottengono la disponibilità di platee più vaste. Uno spettacolo itinerante dunque, privo di continuità. Proprio perché legato allo spostamento degli ambulanti di località in località nel rispetto delle fiere e dei festeggiamenti locali.*" (3). E di quella nuova forma di spettacolo il poeta russo V. Brjusov, commentando l'avvento in Russia del cinema ambulante, così riferiva: «*Baracconi baracconi/sulla piazza della sera ! Risplendono le luci, rullano i tamburi, la porta è aperta, prego entrate./Panorami, grammofoni,/ il nuovo Cinématographe! Il dente di Buddha, il merlo erudito* » (4).

Durante i primi decenni del XX secolo quindi, un periodo in cui le proiezioni cinematografiche si svolsero solitamente in luoghi dedicati ad altro genere di spettacolo piuttosto che in precarie strutture ambulanti (5), va colta la grande capacità di richiamo ed attrazione dello spettacolo cinematografico nei confronti delle masse popolari, il suo reale *potere mediatico* che si esplicava proprio nei confronti di un pubblico vasto ed indifferenziato - la *gente comune*, un'entità *semplice, povera, umile*, verosimilmente *passiva* nei confronti dei contenuti narrati.

Queste, in particolare, furono anche le caratteristiche che fecero di questa nuova forma di spettacolo

3. Frontespizio della rivista *L'architettura italiana* n.9/1918

4. Locandina del film *Vita futurista* (1916)



lo un *medium comunicativo* ideale per chi si trovava nella necessità di guadagnare ed orientare il consenso, *in primis* la classe politica al potere, al di là di ogni forma di governo ed orientamento ideologico. Il cinema, oltre che costituire una forma di intrattenimento *facile e disimpegnato*, consentiva di veicolare con assoluta immediatezza ogni indicazione culturale, educativa, di costume, e ciò nei confronti di una classe di persone spesso analfabeta, altrimenti esclusa da ogni altra forma di trasmissione-comunicazione.

Non fu quindi casuale che successivamente ai primi anni '10 del XX secolo - è l'epoca in cui l'Italia si accingeva a vivere la tragica esperienza della 1° guerra mondiale, sulla cui necessità il governo monarchico al potere sensibilizzerà le masse popolari con svariate forme di propaganda, tra cui il cinema - il mezzo cinematografico fu riconosciuto dal Movimento Futurista italiano come uno dei principali mezzi di diffusione ideologica e culturale. Significativamente nel 1916 il *Manifesto del cinema futurista* così riferisce: “Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi” (6); e ancora: “Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente)” (7). E' a tale sottofondo culturale ed ideo-

logico che furono ispirate le pellicole futuriste *Mondo Baldoria* (1913), *Controdolore* e *Vita Futurista* (1916).

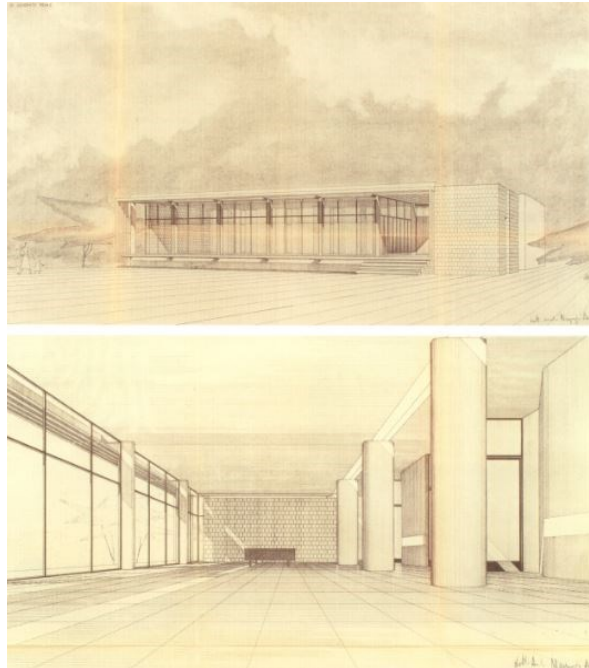
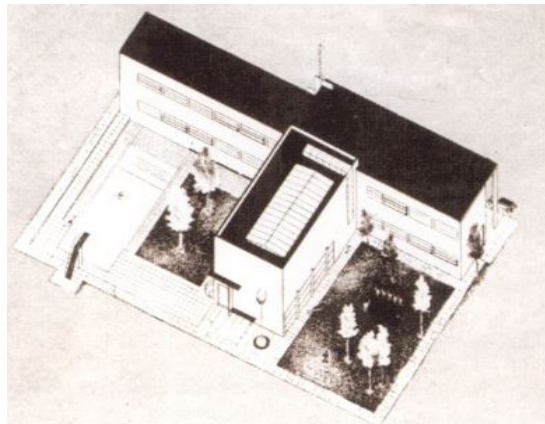
Ma se è vero che l'interesse maggiore fosse rivolto alla produzione dei filmati, cominciò anche a delinarsi l'esigenza di identificare e predisporre *luoghi specifici, caratteristici* nei quali rendere possibile una fruizione cinematografica confortevole. Significativamente G. Lavini, in uno dei primi scritti apparsi in Italia riguardanti il progetto architettonico dell'edificio cinematografico, si interrogava circa l'utilità sociale del cinema: “*quale sarà la funzione del Cinematografo nella vita sociale? Dovrà esso entrare definitivamente nelle abitudini dei popoli come un mezzo abituale di comunicazione del pensiero, di diffusione della cultura, di educazione popolare? Diverrà esso il parallelo o il succedaneo del giornale?*”; dandosi subito dopo risposta: “Certamente, [...], non si può inferirne che il Cinematografo rappresenti un istituto istruttivo ed educativo” (8). Ma nello stesso scritto l'autore ricorda come il tema del progetto dei luoghi cinematografici fosse diventato importante per garantire una modalità di fruizione *originale* rispetto alla visione teatrale - “i teatri si sono dimostrati inadatti alla proiezione. Il pubblico la vuol vedere in un ambiente più raccolto e appropriato, sviluppato in lunghezza e moderato in larghezza” - ricordando inoltre che “per l'architetto adunque il Cinematografo è diventato un tema interessante e tanto più degno di studio in quanto l'occasione di averne da progettare si presenta probabile” (9).

A questo proposito - il progetto architettonico della sala cinematografica - non è secondario poi

5. Cerimonia della posa della prima pietra dell'Istituto Nazionale Luce celebrata da B. Mussolini, Roma 1937

6. Casa del Fascio, Casorate 1941, arch. A. Magnaghi  
Prospettiva e vista della sala interna adibita ad adunate-proiezioni cinematografiche (a lato)

7. Casa del Fascio "tipo", progetto vincitore (Peressutti, E.N. Rogers), in La Casa bella n. 54/1932



ricordare che il primo concorso di progettazione architettonica in Italia riferito alla realizzazione di un cinema fu bandito nel 1921 dall'Accademia di San Luca a Roma, secondo la committenza, una gara inerente un "*Edificio per la sala di rappresentazioni cinematografiche per una città di 100.000 abitanti*" (10); e di poco successivo è anche il *Manuale dell'architetto* (1927) redatto da D. Donghi, il primo Manuale di progettazione architettonica che riporta precise indicazioni relative alla forma e al dimensionamento di una sala specificatamente dedicata alla proiezione cinematografica.

Successivamente durante il governo fascista in Italia, è anche noto che, come nel recente passato e forse in maniera ancora più convinta, il mezzo cinematografico assunse analoghe caratteristiche mediatriche: la produzione e la proiezione dei film - spesso di natura autarchica - diverrà potente strumento di propaganda politica, essendo utilizzato dal regime per rafforzare nella popolazione il proprio consenso ideologico, ciò a fronte di un sostanziale pesante analfabetismo diffuso tra le masse popolari e, come si è visto, anche in presenza di una modalità di fruizione dei contenuti *immediata, diretta, economicamente vantaggiosa*. Primo atto di questo orientamento fu, su iniziativa dello stesso Mussolini, la creazione dell'*Istituto Luce* (1925), un ente che, in sostituzione della precedente *Società Anonima Luce*, diverrà l'unica organizzazione tecnica riconosciuta dallo stato fascista per organizzare l'attività educativa e di propaganda del governo. Secondo quanto dichiarato nello statuto dell'*Istituto*, le finalità erano rivolte alla "*diffusione della cultu-*



8. Ingresso del Cinema Astra a Brescia

9. Intervento di riorganizzazione di M. Piacentini in P.za Vittoria a Brescia (1927-'32)



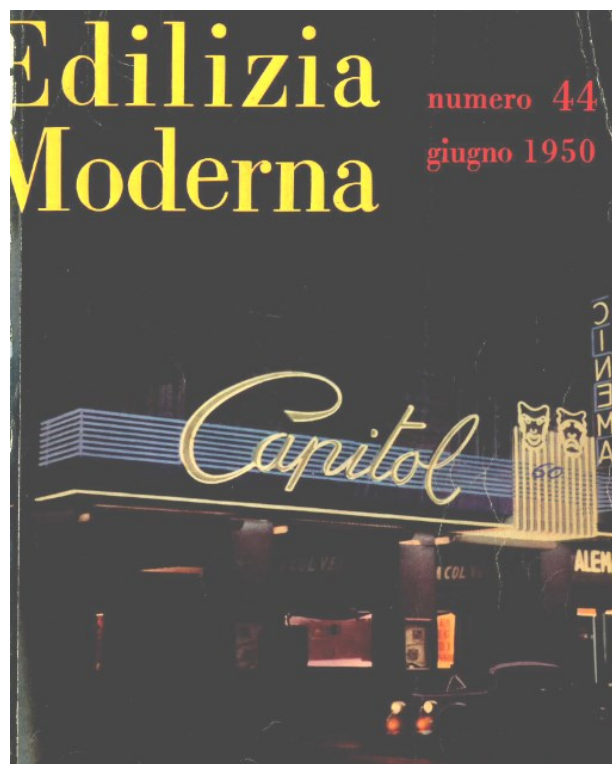
ra popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche, messe in commercio alle minime condizioni di vendita possibile, e distribuite a scopo di beneficenza e propaganda nazionale e patriottica". Alla creazione dell'Istituto Luce seguì nel 1927 quella del cinegiornale *Giornale Luce*, destinato ad essere proiettato obbligatoriamente in tutti i cinematografi d'Italia prima dell'inizio della proiezione dei film. Se il 1932 fu l'anno in cui il governo fascista bandì un concorso per la definizione tipologica delle *Case del Fascio* (11) - edifici organizzati secondo diverse declinazioni compositive in relazione alla estensione del contesto urbano (12) - non è però irrilevante considerare quei luoghi come sedi accessorie di proiezioni cinematografiche, ciò al di là della loro funzione di rappresentanza politica del regime al potere. "Questi edifici, diretta emanazione del partito e intesi come <luoghi di governo> rappresentando la testa di ponte della fascistizzazione che si esplica nel tesseramento nell'indottrinamento, ma anche nello svago e nei vari tipi di festeggiamenti. I locali che si trovano quasi costantemente [...] sono gli uffici del partito, i fasci femminili, gli uffici dei gruppi universitari (GUF), le sale cinematografiche e di riunione in cui diverrà obbligatorio a partire dal 1926 proiettare i Cinegiornali prodotti dall'Istituto Luce" (13).

Successivamente, nell'anno 1935, l'Istituto Luce diede vita all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), ciò che segnerà l'ingresso dello stato fascista nella stessa produzione cinematografica: tra i primi film prodotti ci fu il colossale *Scipione l'Africano* (1937) del regista C. Gallone, pellicola in cui non è possibile non riconoscere la grande valenza propa-

gandistica delle immagini circa le radici guerriere del popolo italiano. Le vicende dell'Istituto Luce saranno seguite da lì a poco da quelle relative alla nascita degli stabilimenti di *Cinecittà*: nel 1934 a cura di L. Freddi - responsabile della politica cinematografica del governo fascista - la costituzione della *Direzione generale della cinematografia*; successivamente la creazione dell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) e la costruzione degli edifici di *Cinecittà*, inaugurati dallo stesso Mussolini nel 1937 in un'area di 500.000 m<sup>2</sup> lungo la via Tuscolana alla periferia sud-est di Roma (14).

In questo clima di grande (ri)valutazione del cinema come vero e proprio mezzo di propaganda e comunicazione politica, non sarà un caso quindi che nel periodo compreso tra il 1926 e il 1942 - anni in cui la politica urbanistica del regime attuerà tra le altre quelle operazioni di rinnovo urbano delle città italiane esaminato in precedenza - le sale cinematografiche, ove non riconducibili agli ambienti polivalenti contenuti all'interno delle Case del Fascio, faranno parte di quella serie di servizi collettivi di cui la nuova città fascista non potrà fare a meno di dotarsi: ne sono un esempio emblematico l'individuazione del Cinema Adria e del Cinema Astra, ambedue posizionati nell'area centrale della nuova piazza Vittoria a Brescia, assoggettata all'intervento di riqualificazione del centro storico della città lombarda realizzato da M. Piacentini tra il 1927 e il 1932 (15). E ancora, a testimoniare l'importanza fondamentale assunta dalla produzione cinematografica durante il ventennio fascista, sono gli scritti apparsi su "*La Casa bella*" a firma di E.

10. Frontespizio del n. 44/1950 della rivista *Edilizia Moderna*, interamente dedicato all'edificio cinematografico in Italia.



Persico inerenti il tema dell'arredo dei set cinematografici (16): *“la finzione cinematografica diviene più vera, in quanto messaggio della realtà: l'interno creato per il film è per nulla scenografico ma vivo e realistico, si potrebbe passare dalla scena alla vita”* (17).

Ma venendo al periodo oggetto della nostra analisi, gli anni del secondo dopoguerra in Italia, la produzione cinematografica nazionale, la diffusione delle pellicole prodotte all'estero e la stessa diffusione delle sale cinematografiche all'interno delle città, non mancheranno di svolgere, così come nel recente passato e pur in un clima politico democratico, quell'analoga funzione di divulgazione, comunicazione e orientamento culturale delle masse popolari. Cambiata la classe politica al potere, il quadro economico e sociale, i modelli culturali di riferimento, la funzione di forte capacità mediatica del cinema nei confronti dei cittadini rimase immutata.

Va innanzitutto rilevato che dalla fine del conflitto alla metà degli anni Cinquanta - il mezzo televisivo in Italia risulta ancora poco diffuso, cominciando ad essere utilizzato, su larga scala e a livello domestico nelle famiglie italiane, solo a partire dagli anni Sessanta - il consumo di cinema nel paese vide una crescita inarrestabile.

La spesa destinata mediamente dalle famiglie italiane agli spettacoli cinematografici occupa una percentuale rilevante rispetto agli altri, con una maggiore dedizione nei confronti di questa forma di intrattenimento nelle regioni del Nord Italia (18): *“A soli quattro anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, le “sale da spettacolo” [cinematografico] erano più che triplicate rispetto agli anni Trenta. Nel*

*1950 si contavano infatti circa 13.000 cinema, quando gli ultimi dati disponibili prima della guerra indicano una cifra sulle 4.000 unità”* (19).

Alle sale cinematografiche ritenute “maggiori”, devono essere aggiunte poi le numerosissime sale di proiezione parrocchiali o localizzate in altri edifici a carattere laico, in grado però di offrire da sole un numero di posti a sedere di non meno di un milione di spettatori. Il rapporto tra gli incassi relativi agli spettacoli teatrali e quelli cinematografici sarà pari in quel periodo a circa 1/10 (20), evidenziando una diffusione ormai capillare del cinema ed una prevalenza schiacciante della seconda forma di intrattenimento.

L'Italia raggiunge in pochi anni uno dei primi posti al mondo per consumo di spettacoli cinematografici: *“in meno di quindici anni, questo tipo di industria riesce a collocarsi sul mercato mondiale immediatamente alle spalle degli Stati Uniti, sia dal punto di vista produttivo che di mercato ed è tra le prime al mondo per diffusione di sale”* (21).

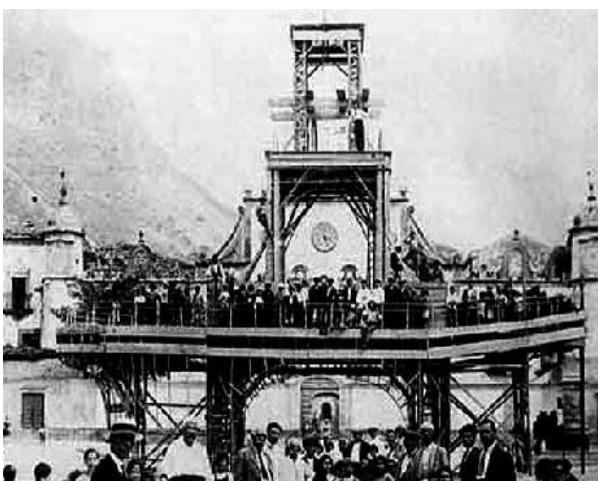
Non sarà un caso che, seppure in una condizione edilizia del paese largamente precaria per i danni subiti in guerra, la rivista *Edilizia Moderna* dedichi agli edifici cinematografici un numero monografico (n. 44/1950) della sua programmazione.

Significative sono a questo proposito le parole di uno dei redattori di quel numero, quando si interroga sull'opportunità di una tale scelta editoriale: *“consapevoli dell'importanza e della gravità che il problema edilizio riveste oggi in Italia, soprattutto nel settore delle abitazioni private, ci siamo chiesti se era il caso di dedicare alle sale da spettacolo un numero del-*



11. Raffigurazione di spettacolo itinerante con la lettura di un almanacco

12. Carro di Tespi, Cinisi (PA) 1925

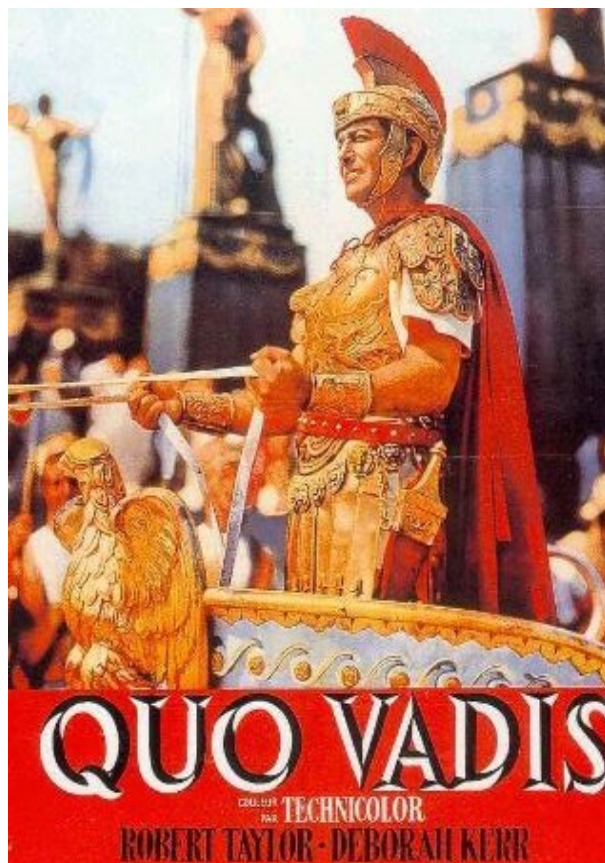


la nostra rivista. Sta d fatto però che proprio in tale settore si è verificata una ripresa particolarmente intensa, che pensiamo sia dovuta soprattutto al desiderio del nostro popolo [...] di trovare nella musica, nel teatro, nel cinematografo un sollievo dopo le angosce della guerra e le difficoltà della vita quotidiana. Né va, del resto, dimenticato che, se l'iniziativa privata ha destinato tanta parte dei suoi capitali alla costruzione di sale da spettacolo, è perché è stata in ciò incoraggiata dal pubblico che vi affluisce sempre più numeroso" (22). Circa i caratteri di quella vera e propria esplosione di interesse nei confronti dell'industria cinematografica - il cinema è visto come un insostituibile mezzo di diffusione culturale, ma anche e soprattutto di aggregazione e condivisione sociale, quasi potesse significare la stessa appartenenza dell'Italia alla parte del mondo *civilizzato* - così scrive G.P. Brunetta: "la febbre del cinema si diffonde, quasi per contagio, e la gigantesca luminaria che si stende, senza soluzione di continuità,, da un capo all'altro della penisola trasmette i senso di festa, della capillare diffusione di un nuovo rito di massa, affascinante e temibile, portatore di civiltà e corruzione al tempo stesso" (23). E in questo senso devono essere lette le tante testimonianze pervenuteci circa l'entusiasmo registrato nella popolazione italiana in occasione della realizzazione di una sala cinematografica nei piccoli centri urbani o l'emozione associata dalla prima visione di un film, ciò in particolare nel meridione d'Italia dove pesante era l'arretratezza culturale, economica, tecnologica (24). Quelle che seguono sono le parole meravigliate ed entusiaste di una spettatrice di un piccolo paese del sud Italia,

espresse in un idioma dialettale, ciò che però forse rende al meglio l'impatto mediatico che le proiezioni cinematografiche ebbero sulle masse popolari: "Quando sono andata la prima volta al cinema non sapeva proprio come era che non era data mai a nessuna parte e non sapeva come è allora mai è ma quando lo coi miei occhi cose mai viste alla mia vita" (25). Il cinema è "orizzonte di speranza che facesse dimenticare le sofferenze patite negli anni di guerra [...] ben prima della televisione fu dunque il cinema a incarnare il sogno di un benessere tanto vagheggiato quanto ancora mia sperimentato" (26).

Ma, come sottolinea G.P. Brunetta, il cinema come luogo di rappresentazione, era anche un ambiente ideale di incontro e condivisione, avendo lo spettacolo cinematografico sostituito quasi completamente ogni altro spettacolo ambulante ed avendo affiancato per buona parte i momenti collettivi della cittadinanza legati allo svolgimento delle festività religiose e delle ricorrenze civili: "Il luogo cinematografico diventa per tutto questo periodo (l'immediato il secondo dopoguerra) [...] il luogo di massima socializzazione collettiva, lo spazio entro cui si vengono a costituire forme assai eterogenee di raggruppamenti sociali e culturali" (27); o ancora: "la sala e lo spettacolo diventano luoghi quasi obbligati, dove si intreccia, in pari tempo, una rete di rapporti interpersonali, tra spettatori e i fantasmi dello schermo"(28).

Ciò che ci sembra di poter rilevare inequivocabilmente è l'adesione convinta e incondizionata delle masse popolari a quella forma di spettacolo che fu in grado di sostituire tutti i suoi più diretti concorrenti: il *Teatro dei burattini*, i *Pianeti della Fortuna*, le



*Filodrammatiche, le Compagnie ambulanti di oratori e saltimbanchi, gli Almanacchi e i Lunari, il Circo, il Carro di Tespi, il Mondo Nuovo.*

La sala cinematografica del secondo dopoguerra è il luogo della *modernità*, dove la *gente comune* supera definitivamente quel modo obsoleto di leggere, interpretare, prevedere, conoscere la realtà - dalle questioni sociali ai problemi individuali - che le forme di spettacolo alternative avevano proposto solo pochi anni prima per un lunghissimo periodo: “il cinema afferma il suo potere egemonico sulla visione popolare, operando una sostituzione completa delle strutture preesistenti, e in molti casi allargandone ulteriormente il ventaglio di possibilità. [...] (le nuove sale) avviano e accelerano processi di apprendimento linguistico anche per coloro che la scuola ha emarginato. Il cinema può essere, nei casi di maggiore isolamento sociale, l'unica forma di legame con il mondo e i problemi della realtà che sta al di fuori del proprio cerchio vitale” (29).

E fu in particolare la cinematografia americana diffusa negli anni del secondo dopoguerra in Italia, ad offrire quel repertorio immaginario che ben interpretava il desiderio di modernità tra la gente, quella sorta di “mitologia ben organizzata” in cui calare i propri bisogni di compensazione emotiva ed interiore rispetto alle miserie del quotidiano: “suvvia fate un piccolo esame di coscienza e confessate anche voi che quei filmetti [...] dove tutti i protagonisti sono milionari, possiedono auto splendenti [...] non vi dispiacciono e vi aiutano a superare la triste monotonia di questo affannato dopoguerra” (30).

Quel desiderio di modernità - sembra qui il caso di

sottolinearlo - passa anche per il contenuto emotivo degli intrecci narrativi proiettati sullo schermo, per l'espressività dimostrata dagli attori di quell'epoca, capaci di rendere partecipe l'interiorità degli spettatori con le vicende umane narrate sul set cinematografico, cui il buio della sala di proiezione faceva da cornice. Non a caso la sala cinematografica del secondo dopoguerra sarà il luogo del “melò”, il melodramma cinematografico di quegli anni, il genere forse più desiderato dalle masse popolari per dare libertà e immedesimazione ad ogni intima esperienza individuale, alla cui radice stava quel clima sociale di grande incertezza e speranza. Come afferma E. Morreale “nel cinema italiano non si è mai pianto tanto come negli anni cinquanta”; e ancora, “guardare al cinema degli anni cinquanta con la lente del melò ci fa scoprire o riscoprire alcuni aspetti, e ci porta a conferme o smentite dell'idea complessiva di un periodo. Appare evidente una certa continuità con il cinema e lo spettacolo d'anteguerra; risulta ribadita ancora una volta la natura complessa e <impura> del neorealismo [...]; appare la ricchezza di un'industria culturale dalla crescita meno lineare di quanto si potrebbe pensare [...] la cultura del decennio, stretta nel pieno della guerra fredda in un conflitto tra comunisti e cattolici, assume una nuova vitalità letta dal punto di vista delle tensioni sociali e culturali che si agitano e vengono incanalate nei mezzi di comunicazione di massa. [...] il melò è un luogo di incontro e di condensazione dell'intero sistema dei media. Il cinema strappalacrime si spiega anche leggendolo come crocevia dell'intero sistema dei media” (31).

Assodato quindi che il cinema e le sale cinemato-



grafiche costituirono una delle attrazioni ludiche, culturali e di condivisione più diffuse nel secondo dopoguerra in Italia, preme ora analizzare quale fu la tipologia del messaggio culturale, dell'orientamento politico, del contenuto educativo che trovò nel *medium* cinematografico il veicolo più idoneo per raggiungere le grandi masse popolari del paese. Al di là della portata dei contenuti culturali del *Neorealismo* come forma di espressione artistica realmente condivisa ed apprezzata dalle masse popolari - com'è stato riferito sopra, ai capolavori del cinema neorealista il pubblico finì presto per preferire la filmografia della commedia all'italiana di Totò e P. De Filippo o degli "effetti speciali" dei colossali americani come *"Quo Vadis"* (1951) o *"Sansone e Dalida"* (1949) (31) - il mezzo cinematografico fu in grado di divulgare con efficacia e capillarmente ogni tipo di messaggio ideologico-culturale che propagandasse l'orientamento della classe politica: la DC al governo del paese colse ogni possibilità mediatica per sostenere una modalità di sviluppo politico-economico della società italiana ispirato alla sua appartenenza al mondo occidentale, in un clima politico internazionale dominato dalla *guerra fredda* e dalla ferma contrapposizione Usa-Urss. Come non ricordare le celebri frasi pronunciate dal presidente degli USA J.F. Kennedy che, nel celebre discorso tenuto a Berlino ovest il 26 giugno del 1963, ebbe a dire *"Ich bin ein Berliner"*, a sintetizzare il progetto di *universalità* di un modello di sviluppo occidentale filo americano sulle nazioni europee.

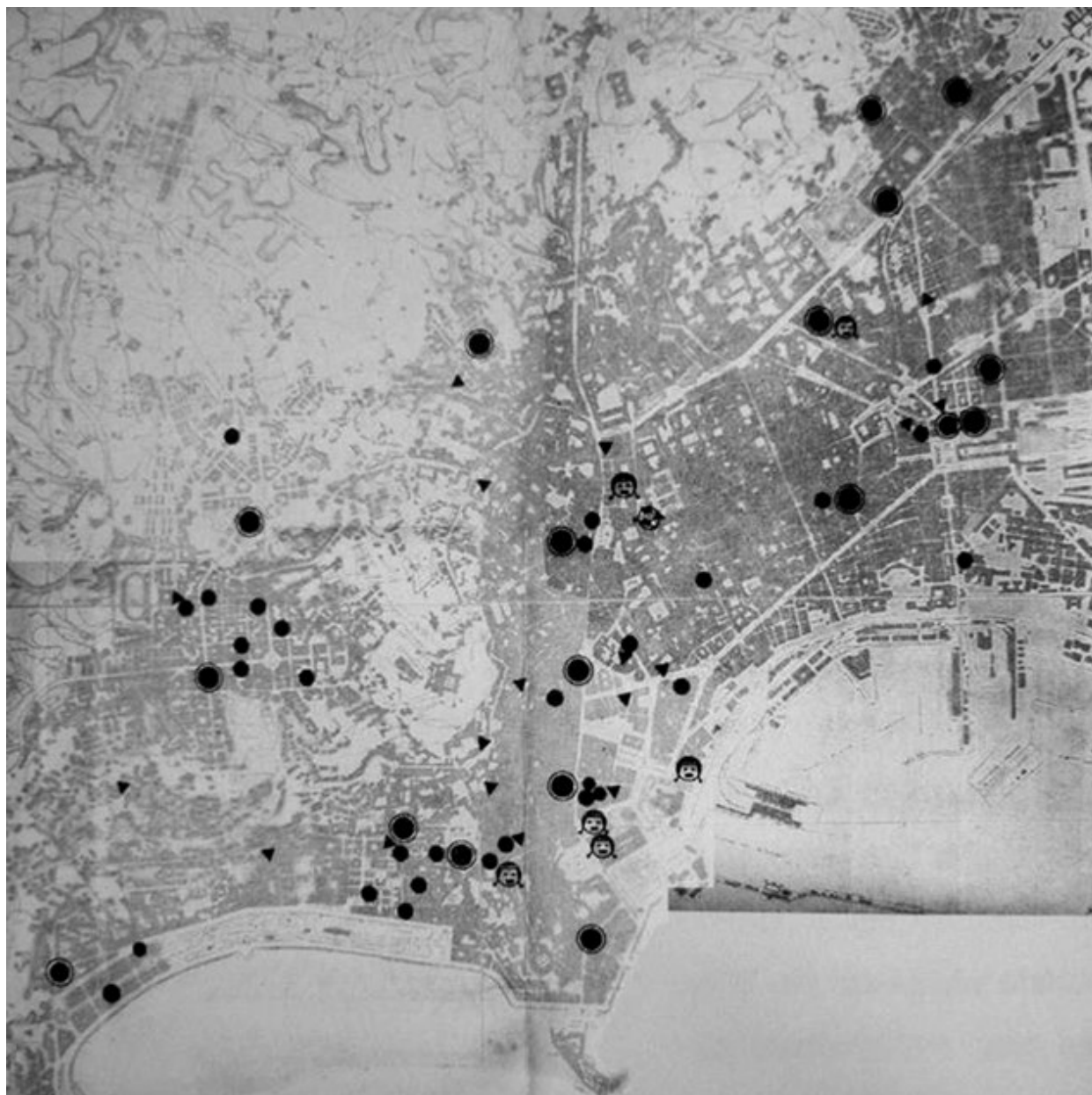
Nelle sale cinematografiche del secondo dopoguer-

ra in Italia si diffuse quella velata condivisione di interessi tra la classe politica democristiana al potere, il modello di sviluppo sociale ed economico di estrazione atlantica e i riferimenti alla dominante morale cristiano-cattolica. Così il critico cinematografico E. Sereni nel 1949 sottolinea questo genere di *commistione* in un celebre discorso sul cinema pronunciato davanti al Senato della neonata Repubblica Italiana: *"sarebbe interessante indagare sui legami che si sono stretti in questi ultimi anni tra gruppi americani, sale di proiezione, Vaticano e Democrazia Cristiana"* (32).

Le scelte culturali portate avanti dai governi a guida democristiana finirono inevitabilmente per privilegiare l'orientamento occidentale e la provenienza atlantica delle pellicole proiettate nei cinema italiani (33). Da un lato facendo leva sulla possibilità di porre vincoli doganali di natura economica alle importazioni - *"il vero ostruzionismo doganale, la difesa delle frontiere, vengono attuati sia all'Est che nei confronti della realtà interna, dove si comincia ad esercitare un vero e proprio sbarramento nei confronti di strutture e organismi che usino il cinema a scopi culturali e propagandistici, al di fuori dello spazio della Chiesa o degli usi che intendono farne gli Americani"* (34). Dall'altro operando valutazioni di costume mediante l'azione della Censura, e ciò in continuità con il recente passato prebellico: *"la censura fascista occupava spazi ben definiti e attuava una politica dei conflitti trasgredibile solo in casi eccezionali, approfittando di piccole incrinature del sistema. La censura democristiana,, grazie alla sua capacità di centralizzazione, segna il trionfo dell'arbitrio più assoluto, del clienteli-*



15. PRG di Napoli (1958): individuazione delle sale cinematografiche esistenti e di previsione



*smo, del ricatto, della politica del <divide et impera>, grazie alle forze decentrate,, si dimostra capace di colpire, volendo qualsiasi iniziativa cinematografica e in qualsiasi momento” (35).*

A questo proposito, circa l'azione censoria portata avanti in quegli anni dalla *Commissione di revisione* dal 1947 in avanti (36), più che gli aspetti di mera repressione relativi al comune senso del pudore, sembra qui il caso di sottolinearne la valenza politico-ideologica: “*la censura [...] reprime o le idee, o certi aspetti della rappresentazione dl sociale di cui si temono gli effetti, e vuole anche riplasmare questi aspetti*” (37).

Alla luce quindi di queste considerazioni risultano significativamente *orientate politicamente* le parole pronunciate da G. Andreotti nei confronti del regista neorealista V. De Sica: “*De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e lo ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nei film che dia quel minimo di insegnamento [...] E se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti - erroneamente - a ritenere che quella di De Sica è l'Italia del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria*” (38).

Come nel recente passato, quella velata forma di propaganda ideologica perpetrata nei confronti delle masse popolari ed insita nella comunicazione cinematografica, avvenne in forma del tutto *informale, non selettiva ed economicamente sostenibile*, caratteristiche che sarebbero state estranee ad ogni spettacolo teatrale tradizionale e che, ancora in quegli anni, potevano verificarsi solo al di fuori

dell'imminente concorrenza del mezzo televisivo. Al di là quindi delle finalità meramente ludiche di certa produzione cinematografica incentrata in particolare sugli aspetti comici della famiglia piccolo-borghese italiana - *"finita la guerra c'era un gran bisogno di dimenticare, di divertirsi, a buon prezzo. E questo il cinema lo permetteva"* (39) - sembra qui il caso di sottolineare, nella larga diffusione del mezzo cinematografico nella società italiana di quegli anni, quella stessa *valenza mediatica* rilevata nel periodo precedente durante il periodo fascista. Testimonianza di questo rinnovato interesse nei confronti di questo mezzo di divulgazione di massa ci è data, oltre che dalle cronache coeve (40), anche in particolare dall'attenzione dedicata alla diffusione delle sale cinematografiche su scala urbana, ciò che può essere riscontrato nella pianificazione urbanistica di alcune grandi città.

Come per il passato le migliori potenzialità comunicative dello spettacolo cinematografico si attuarono nei confronti di quegli ampi strati di popolazione, spesso non sufficientemente alfabetizzati - il censimento del 1951 riscontrò in Italia punte di analfabetismo del 29%, evidenziando la maggiore concentrazione di tale fenomeno nelle regioni meridionali -, ovvero esclusi da ogni altra forma di crescita e condivisione culturale. Il mezzo cinematografico rese possibile in maniera capillare la condivisione di quei *nuovi modelli* economico-culturali incentrati sulla progressiva affermazione dei valori del consumismo e dell'industrializzazione del paese: nell'incremento del numero delle sale cinematografiche di quegli anni può essere quasi riconosciuto

un parallelismo rispetto alla forte espansione economica della società italiana, il così detto *boom economico* degli anni Sessanta. *"Il boom cinematografico giunge con dieci anni di d'anticipo rispetto a quello economico e si manifesta a livello di conquista dei centri di potere, di ottenimento di sovvenzioni, di orientamento di una consistente massa di spettatori, di nascita di nuovi strumenti di analisi nell'ambito più ampio della comunicazione sociale"* (41). La relativa economicità dello spettacolo, la possibilità di fruire le proiezioni cinematografiche in maniera disimpegnata ed in luoghi ordinari, la possibilità per la gente di *ritrovarsi* trasformando l'edificio cinematografico in un luogo di *relazione-aggregazione*, confermò nel medium cinematografico le potenzialità di un efficace strumento di comunicazione di massa in grado di orientare agevolmente la sensibilità e le aspirazioni dei cittadini del nuovo stato repubblicano. E' con riferimento a queste considerazioni che risultano significative le parole di G. Gonella, nel 1950 ministro della Pubblica Istruzione del governo De Gasperi: *"il cinema considerato come mezzo di educazione e di informazione di masse e come potente ausilio di elevazione del livello sociale e culturale di un popolo, interessa la pedagogia non meno che la sociologia, la politica non meno che la vita economica. L'educazione igienica e sociale di popolazioni di basso livello culturale, l'addestramento tecnico di operai specializzati, la conoscenza reciproca di popoli di diverse lingue e costumi, la stessa conoscenza dei mezzi e delle funzioni di uno Stato moderno, così necessaria alla formazione del cittadino, trovano ad esempio nel cinema educativo il miglior mezzo di rapido promovimento e di efficace diffusione"* (42); e a



16. Sala-cinema parrocchiale, Vicenza anni '50  
 17,18. Sala cinematografica parrocchiale (Carpenedo (VE),  
 1947) e la targa che commemora la trasformazione dell'oratorio  
 in sala cinematografica



questo proposito così sintetizza L. Ciacci: *“il cinema è quindi negli anni cinquanta uno strumento al tempo stesso di grande utilità politica e sociale, di elaborazione di nuove forme di identità culturale, ma anche un sensore significativo degli umori e delle aspettative del pubblico, che con l’acquisto del biglietto esprime ogni volta anche il suo orientamento e il suo giudizio”* (43).

La funzione educativa e propagandistica delle pellicole si legò quindi inevitabilmente alla massiccia realizzazione-riallestimento di luoghi di proiezione cinematografica che si collocarono capillarmente nel tessuto edilizio dei centri urbani, così come in molti dei nuovi quartieri edificati alla periferia delle città. Ancora G. Gonella afferma: *“non è difficile prevedere la creazione di sale da proiezione presso ogni fabbrica, ogni scuola, ogni organizzazione che abbia un numeroso personale [...] gli stessi architetti e costruttori, [...], nell’ideare i loro progetti delle nuove costruzioni, scuole, fabbriche, edifici comunali, non dovranno dimenticare le sale destinate agli spettacoli cinematografici”* (44).

Circa la diffusione del cinema nel tessuto urbano, non è meno rilevante considerare la numerosa presenza di quei luoghi parrocchiali - come si è accennato, gli oratori, le sale riunioni, i piccoli auditorium, ... ecc. - ambienti polivalenti adibiti anche alla stessa proiezione cinematografica, edificati in prossimità delle chiese di quartiere e presenti in maniera capillare in tutto il territorio nazionale, una entità stimata nel 1949 in almeno 1800 edifici (45).

Le sale parrocchiali adibite alla proiezione cinematografica, se sono elencate non a caso tra i luoghi più frequentati dalla collettività dei praticanti - gio-

vani e vecchie generazioni -, sembrano anche rispondere ad una strategia pianificata di indottrinamento politico-ideologico: *“il cinema è fonte abbastanza ricca di notizie mostruose, che servono d’appoggio alla crociata anticomunista”* (46); le sale di proiezione parrocchiali si identificheranno quindi anche come veri e propri centri di ritrovo, svago, educazione ed orientamento cui contribuiva la selezione dei filmati in programmazione.

Ma analogamente alla presenza delle sale parrocchiali, è qui anche il caso di ricordare la funzione svolta in quegli anni dalle *Case del popolo*, luoghi di aggregazione polifunzionali che racchiudevano, al pari delle sale parrocchiali, un ambiente collettivo adibito alla proiezione cinematografica: pur in condizioni di scarso comfort visuale ed acustico, quegli ambienti risultarono ambienti ideali di condivisione culturale ed ideologica, spesso palesemente di indottrinamento politico orientato ideologicamente dai movimenti politici di sinistra, in quel momento storico collocati all’opposizione rispetto all’azione di governo. Tra i moltissimi esempi che potrebbero essere citati, ci sembra significativo rileggere quanto riportato da un parlamentare piemontese appartenente al PCI, relativamente alle vicende della locale casa del popolo di Collegno (TO): *“La nostra Casa del popolo [...] nasce quando la guerra era appena terminata e i partigiani occuparono la sede della G.I.L. (la casa della gioventù fascista) di Collegno per trasformarla in una Casa del Popolo dove terminato il lavoro ci si poteva ritrovare tra amici, tra compagni, discutere di cultura, di politica, di tutto, giocare alle carte, ballare e consumare qualcosa a prezzo popolare.*

19. Casa del popolo, Settignano (FI), anni '50

20. Sala di proiezione cinematografica della Casa del popolo di Colonnata (MC), anni '50

21. Casa del popolo, Collegno (TO) 1953



Questa fu la prima casa del popolo di Collegno che andò avanti per alcuni anni fino alla fine del governo dell'Unità nazionale quando il nuovo governo monocolore D.C. di allora decise di requisire tutte le ex case del fascio. A quel punto un gruppo di compagni del PCI decise di lanciare una sottoscrizione tra gli ex soci della casa del popolo e con la somma raccolta decise di acquistare un terreno ancora libero [...] per dare inizio alla costruzione dei nuovi locali all'inizio del 1952. [...] Un anno dopo nel 1953 nasceva la nuova casa del popolo di Via Bendini con un primo basso fabbricato che diventò la sede della prima sezione del PCI di Collegno assieme alla sede per il sindacato e per le altre associazioni presenti nel circolo con il nuovo bar a cui si aggiunge presto un bel salone per giocare alle carte e poter incontrarsi" (47). Non è un caso che quel genere di ambienti - sale parrocchiali e Case del popolo - fu utilizzato in quel periodo frequentemente per sperimentare la formula del Cineforum, ovvero una programmazione mirata dei film: "i Cineforum costituiscono l'investimento culturale che, con tutta probabilità, ha dato i migliori frutti a lunga scadenza, nel lavoro cinematografico dei cattolici" (48). E a questo proposito G.P. Brunetta riferisce: "l'operazione di espansione delle sale parrocchiali è promossa dalla "Rivista del Cinematografo" fin dai primi numeri del 1946 (nel secondo numero appare un articolo significativamente intitolato "organizzazione", in cui si spiegano le convenzioni tra Siae e Aci per l'apertura e gestione di nuove sale)" (49); e ancora: "Lo slogan che sostiene per oltre un decennio l'intero programma di espansione (<un cinema per ogni campanile>) è una variante di <una fabbrica per ogni campanile>, parola d'ordine

per la ripresa produttiva della piccola industria negli anni Cinquanta e che non è difficile pensare alla base del successivo miracolo economico. La Chiesa riesce a sviluppare vittoriosamente la propria strategia di una rete di sale e di programma di controllo e condizionamento in quanto ancora negli anni Cinquanta crescono nel paese [...] un prestigio e un'autorità che le forze di sinistra possono combattere, ma non certo rovesciare, né scalzare" (50). In questo contesto di generale sensibilità nei confronti del mezzo cinematografico, non è secondario considerare poi anche l'affermazione dei "Cineclub", vere e proprie iniziative culturali spontanee di promozione di una cinematografia alternativa, in qualche modo svincolata dai meccanismi di forzata condivisione promossi tra il pubblico: "una [...] grande battaglia culturale per l'affermazione di un ideale di cinema sciolto dalle ragioni commerciali" (51). Al di là dell'orientamento ideologico assunto da quelle iniziative - "in questa storia è [...] possibile rintracciare l'unico tentativo di organizzare la cultura nell'ambito delle sinistre che abbia cercato di mettere in parte in pratica la lezione gramsciana" (52) -, preme qui comunque sottolineare che l'istituzione di una seppur piccola realtà cinematografica nei contesti urbani e di quartiere assumeva la valenza di un potenziale catalizzatore culturale nei confronti della popolazione. Così sottolinea a questo proposito S. Zavattini: "ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema, giovani e anziani si animavano improvvisamente e cominciavano a discutere. Centinaia di abitanti di quel piccolo paese, che prima andavano a vedere il film con il bisogno di entrare nel giro dei giudizi del

mondo, di sentirsi membri di una collettività dove chi fa qualche cosa la fa sempre come in rapporto agli altri” (53). Relativamente a questi aspetti, appare anche importante sottolineare che la fine degli anni Quaranta vide la nascita in Italia di due importanti associazioni dedite alla diffusione della cultura cinematografica: l’UICC (Unione Italiana Circoli del Cinema) e la FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema). Ambedue “strutture di base”, nate con il compito di “organizzare il pubblico, sviluppare un atteggiamento differente nei confronti del cinema, attivarne le capacità - individuali e collettive - di interpretazione critica” (54), e ciò secondo un proprio orientamento politico, nei due casi rispettivamente in accordo all’area politica centro-moderata (l’UICC) e a quella di sinistra (FICC). L’intento era comunque quello di fornire riferimenti culturali ed ideologici alternativi a quelli proposti dalla diffusione cinematografica di stampo esclusivamente commerciale, ancorché comunque rappresentativa degli orientamenti culturali ufficiali della classe politica al potere: “Il lavoro dei circoli e della FICC in particolare consisterà nel tentativo di raccogliere e far riconoscere, in un insieme di film, un sistema di valori in netta antitesi ideologica e morale rispetto alla produzione dei circuiti commerciali [...] il merito riconoscibile è quello di aver tentato di creare, soprattutto per la produzione italiana più recente, un circuito e un canale alternativi, non di tipo commerciale, col proposito di salvare, o almeno far circolare, opere escluse e condannate per sempre a morte dai rappresentanti della distribuzione e dell’esercizio normale.” (55). Quanto sia stato efficace quel tentativo di affermare un modello alternati-

vo allo sviluppo economico ed culturale dominante - l’occasione verrà dall’organizzazione della 1° conferenza economica del Cinema Italiano a Roma nel 1957 a cura di S. Zavattini -, anche ad oggi è difficile constatarlo: è un fatto però che presto ci si rese conto della “divaricazione tra ambizioni di dar vita a un progetto culturale di massa e realtà [...] che mostrano come l’azione condotta sia stata elitaria e dominata da una sospetta e neppure tanto nascosta componente idealistica” (56). La diffusione cinematografica cominciava poi a fare i conti con la concorrenza efferata del medium televisivo, i cui effetti di appiattimento e standardizzazione della capacità critica del pubblico saranno del tutto evidenti negli anni a venire. Che il mezzo cinematografico, così come poi quello televisivo, potesse esercitare un potere di *subdola coercizione culturale*, era stato rilevato opportunamente dal filosofo tedesco T. W. Adorno, quando, parafrasando il suo pensiero, ebbe a definire la visione cinematografica una forma di comunicazione in grado di annullare progressivamente ogni capacità critica negli spettatori, portati illusoriamente a considerare la stessa realtà come una *prosecuzione dello spettacolo* - nella realtà contemporanea, a fronte di tanta *virtualità* cinematografica, una considerazione quanto mai attuale.

Da un lato i film sono riproduzione della realtà sempre più verosimile: “A partire dalla subitanea introduzione del sonoro il processo di riproduzione meccanica è passato interamente al servizio di questo disegno. La vita – almeno tendenzialmente – non deve più potersi distinguere dal film sonoro” (57); dall’altro nei film - uno spettacolo per definizione *autosufficiente*

te, che non interagisce con il pubblico - le modalità di percezione dei filmati portano lo spettatore ad eliminare ogni forma di immaginazione, non dovendo fare ricorso ad una pur sempre necessaria lettura critica e personale dei contenuti oggetto di rappresentazione: *“Sono fatti (i film sonori) in modo che la loro ricezione adeguata esiga bensì prontezza di intuito, capacità di osservazione e competenza specifica, ma anche da vietare letteralmente l’attività mentale o intellettuale dello spettatore, se questi non vuole perdere i fatti che gli sgusciano rapidamente davanti. La tensione che si viene in tal modo a creare è, beninteso, così automatica, così profondamente inculcata e radicata nel soggetto che non ha più bisogno di essere attualizzata nel caso particolare e ottiene tuttavia ugualmente il risultato di rimuovere l’immaginazione”* (58). E’ quindi nella fruizione dei filmati e nella frequentazione dei cinematografi del secondo dopoguerra - in un periodo in cui il mezzo televisivo non si era ancora diffuso su larga scala, essendo ancora considerato un elettrodomestico d’élite - che si consuma l’autorità dell’industria culturale nazionale, imponendo alla massa il suo modello sociale ed economico. Alla valenza culturale ed ideologica della industria cinematografica non sembra comunque trascurabile ricordarne anche l’enorme potenzialità economica legata alla produzione delle pellicole così come alla costruzione-riallestimento di nuove e più efficienti sale di proiezione: lo stesso G. Andreotti, sottosegretario alla presidenza del Consiglio dei Ministri con delega allo spettacolo dal 1947 al 1953, afferma in quegli anni: *“è stata recentemente biasimata la costruzione di cinema di lusso e in ge-*

*nere di nuovi locali di spettacolo mentre ancora esistono sinistrati di guerra privi di un tetto e mentre non pochi Comuni sono tuttora mancanti di edifici e di fognature [...] l’esercizio di sale di spettacolo costituisce industria di ragguardevole importanza economica ed anche sociale [...] dalla quale traggono lavoro circa sessantamila persone (più dei cantieri navali, dell’industria automobilistica, dell’industria cartaria e di molti altri settori che tanto costano alla collettività) [...] Meglio è rallegrarsi di vedere sorgere ambienti cinematografici moderni ed ariosi e talvolta di qualche lusso, piuttosto che assistere all’imboscamento di capitali o a certe ben note fughe segrete verso i Paesi stranieri. C’è una esigenza anche politica di questo progresso di costruzioni per spettacolo, sia come indice di una ripresa di normalità sia come possibilità di divertimento per le diverse categorie di cittadini”* (59). La condizione di grande sviluppo dell’industria cinematografica nel secondo dopoguerra è sintetizzata dalle cifre riportate ancora nel n. 44/1950 di *Edilizia Moderna*: E. Monaco riferisce che *“Prima della seconda guerra mondiale il numero delle sale cinematografiche esistenti non raggiungeva le 5.000, di cui i due terzi all’incirca erano gestite a carattere industriale ed il rimanente dal Dopolavoro o da Oratori ed Enti religiosi. Alla fine del 1949 la situazione si presenta così: sale cinematografiche industriali 7500; oratori 1800; sale a passo ridotto (industriali e oratori) 2500. Il totale di 11800 sale cinematografiche ci dà un indice esauriente delle potenzialità di sviluppo tecnico-industriale di questo importante ramo dell’economia del Paese”* (60). Lo stesso articolo ricorda che gli addetti impiegati nell’industria cinematografica fossero complessivamente un nu-



mero superiore a 100.000 unità e che gli investimenti di capitali impiegati per la costruzione di sale cinematografiche fossero stati negli 10 anni pari a quasi 57 miliardi di lire. *“Il notevole impulso che ha avuto la costruzione e l’allestimento di sale cinematografiche in questo dopoguerra sta a dimostrare la vitalità di tale industria cinematografica e la sua diramazione capillare anche nelle borgate, nelle campagne, nei centri montani, portando ovunque un sano svago alle popolazioni”* (61).

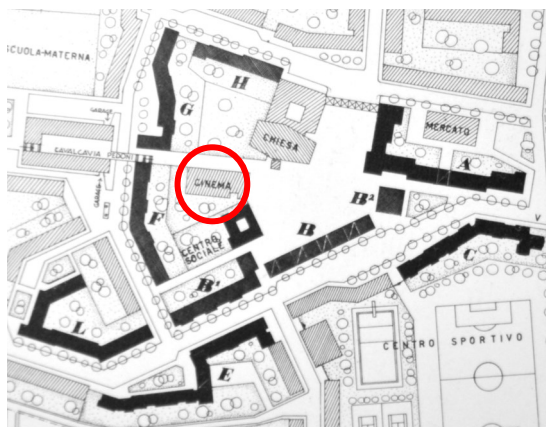
Al di là quindi delle criticità espresse nei confronti del mezzo cinematografico da T.W. Adorno, ci sembra qui significativo comunque sottolineare che, anche in questo periodo, le iniziative economiche volte alla predisposizione ed all’allestimento degli ambienti così come e le attività legate alla programmazione cinematografica furono esclusivamente di natura privata ed avvennero prevalentemente nei nuclei più antichi delle città, aree urbane centrali caratterizzate di norma da un alto valore fondiario: i cinema si localizzano in luoghi collettivi costruiti ex-novo o riallestiti proprio in quel periodo, facendo diventare quindi quegli ambienti le sale di spettacolo più frequentate del secondo dopoguerra (62). A differenza del periodo immediatamente precedente, caratterizzato per contro dall’intervento dichiaratamente propagandistico del regime al potere, nella classe politica al governo della neonata democrazia italiana si consolidò verosimilmente la consapevolezza che l’alta remuneratività dell’attività cinematografica avrebbe potuto supportare autonomamente l’alto costo delle operazioni eco-

nomiche inerenti i luoghi collettivi e la programmazione delle proiezioni, riconducendo il ruolo dello Stato a mero supporto amministrativo-autorizzativo. Ciò, a nostro avviso, prova evidentemente che i contenuti e gli orientamenti culturali divulgati nelle sale cinematografiche allestite o edificate nel secondo dopoguerra in Italia risultarono quindi sostanzialmente *allineati* rispetto a quelli affermati a livello politico, ovvero consentirono un sostanziale accrescimento del consenso popolare nei confronti della classe politica al governo del paese.

Una ultima considerazione a concludere il presente capitolo. Se è vero che le sale cinematografiche furono costruite o allestite in così grande numero rispondendo ad un *bisogno sociale* manifestato dalle masse popolari più deboli, quella stessa classe di persone riconobbe nella frequentazione di quei luoghi una sorta di *affrancamento*, di *riscatto sociale*, quasi di auto-celebrazione della propria identità: le sale cinematografiche come luoghi di massa nell’Italia del *boom* economico alla stregua dei teatri *all’italiana* come ambienti di rappresentazione dell’aristocrazia settecentesca e della stessa classe borghese durante tutto l’800. La sala cinematografica è quindi il luogo principale nel quale la classe popolare ebbe l’occasione di *celebrare* la propria identità, *nella* e *con* la visione dei film, quasi che la loro condizione sociale ed economica fosse diventata l’elemento distintivo per tale forma di partecipazione (63).



1. Quartiere INA Casa "Trieste", Ravenna 1954
2. Palazzo dei Cavalieri sede del Cinema Missori (E. Lancia) Milano 1949



## 2.2

### Le sale cinematografiche in città: luoghi nascosti per una moltitudine di spettatori

*“Il cinema nasce come fenomeno tipicamente urbano e come tale avrà la sua collocazione privilegiata nella forma-città, contribuendo in modo determinante ad una qualificazione in senso prettamente urbano, o meglio metropolitano, dell’imagerie popolare moderna o postmoderna”*

(A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino 2002)

Il paragrafo precedente ha cercato di evidenziare i contorni del fenomeno sociale ed economico legato alla presenza delle sale cinematografiche nelle città nel secondo dopoguerra in Italia, sottolineando quelle che furono le ragioni politico-culturali di quel successo: gli ambienti di proiezione come luoghi privilegiati di diffusione degli orientamenti politico-ideologici prevalenti alla base della ripresa economica e civile del paese, così come i più frequentati luoghi di aggregazione collettiva e condivisione. Oltre a ciò, i cinema come emblemi della capacità produttiva dell’industria cinematografica nazionale, tale da coincidere con la stessa immagine del rilancio economico dell’Italia nel mondo. A quest’ultimo proposito, in uno stralcio del Promemoria della 1° Conferenza del Cinema Italiano del 1957, si afferma significativamente: *“I nulla osta concessi per l’apertura di nuove sale cinematografiche dal 1950 al 1955 sono stati complessivamente 6629, con una media annuale di circa 1100: con tali iniziative il cui ritmo ha superato quello di qualsiasi altro paese*

*[...] l’Italia ha raggiunto, per numero di cinema, il secondo posto del mondo seguendo immediatamente gli Stati Uniti”* (1). Se è vero quindi che fu molto intensa l’attività economica legata al cinema e alla costruzione di nuovi luoghi di proiezione, preme qui ora sottolineare la *valenza collettiva* degli ambienti cinematografici, identificando almeno due fondamentali requisiti.

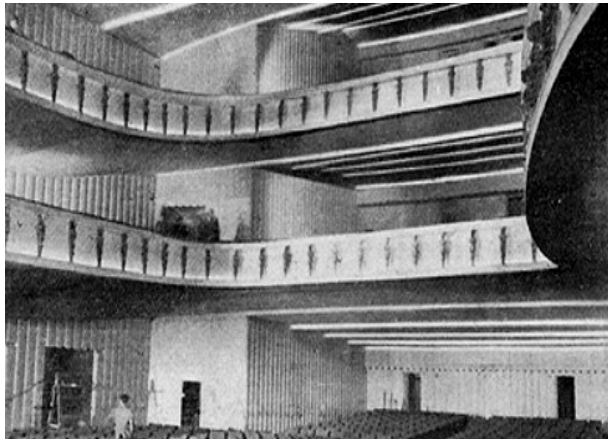
Per primo va rilevato che le sale cinematografiche e la stessa fruizione cinematografica nell’Italia del secondo dopoguerra costituirono un fenomeno tipicamente urbano, che coinvolse i centri maggiori del paese: *“il cinema è [...] uno spettacolo popolare, a prevalenza residenza urbana. In pratica 27 città assorbono la metà degli incassi, il resto viene distribuito sul numero di esercizi sparsi in città e provincia.”* (2).

Dall’altro lato va anche sottolineato che le sale cinematografiche, al di là della loro centralità urbana, furono caratterizzate da una sorta di *valore aggiunto* per l’essere luoghi privilegiati di aggregazione collettiva, ovvero costituirono *ambienti emergenti* nel tessuto urbano, pur essendo spesso privi di reale pregio architettonico o rilevanza volumetrica; *“più che grandi sale costruite ex-novo si potrebbe dunque affermare che sia questo delle piccole sale [cinematografiche] il filone più significativo [...] per il suo essere testimonianza di una sorta di febbre del cinema tipica del dopoguerra”* (3).

A fronte di queste caratteristiche sorge quindi un interrogativo: in che modo può essere identificato per le sale cinematografiche del secondo dopoguerra in Italia quel carattere di *luogo urbano* e *collettivo* all’interno del contesto costruito nel quale si

3. Cinema Metropolitan fotografia della sala di proiezione, Roma 1948

4. Cinema Arlecchino, fotografia dell'area di ingresso (M. Righini R. Menghi) Milano 1948,



collocarono ?

Come prima considerazione, a nostro avviso, è significativo constatare che le sale cinematografiche costruite o riallestite in quel periodo possono schematicamente ritenersi ascrivibili a una delle seguenti tre categorie, le prime due riferite ai centri storici ovvero ad edifici aventi destinazione d'uso diversificata, la terza relativa ai quartieri residenziali di nuovo impianto nei quali l'edificio cinematografico si configurarò autonomamente.

1) Luoghi esistenti, costruiti e/o utilizzati a questo scopo già nel periodo precedente al secondo conflitto mondiale, sui quali, anche in relazione al grado di degrado dovuto ai danneggiamenti bellici o alla vetustà, si intervenne con operazioni di recupero-riallestimento, adeguando opportunamente le componenti impiantistiche o i requisiti di comfort acustico e visuale degli ambienti.

2) Ambienti non esistenti prima del conflitto, per i quali si intervenne con la ricostruzione-ampliamento di volumetrie edilizie preesistenti, mediante operazioni che interessarono spesso interi brani della città storica.

3) Edifici di nuova edificazione che fecero, o avrebbero dovuto, far parte del nucleo di servizi collettivi primari dei nuovi quartieri residenziali delle periferie urbane.

Un primo dato, che è importante constatare nei casi sopra richiamati, è rappresentato quindi dalla *centralità* e *vicinanza* dei luoghi cinematografici rispetto alle emergenze architettoniche della città nonché alle principali attività della collettività urbana. Forse perché ritenuti espressione autentica dei

tempi, in quel genere di luoghi, ancorché noti alla collettività per la loro centralità, è possibile ritrovare caratteri architettonici di grande *modernità* che ne differenziarono nettamente l'immagine rispetto agli altri luoghi di spettacolo: *sobrietà* nelle geometrie dei rivestimenti interni, *eclettismo materico* delle facciate esterne, e ancora uso di materiali innovativi o cura del dettaglio architettonico, spesso trasformati in decorazioni artistiche esposte alla meraviglia dei visitatori (dipinti, bassorilievi, sculture, ...). Quelle *atmosfera d'interno* - ad oggi riconosciute come una indimenticabile condizione di *ottimismo collettivo* che in quei luoghi si consumava - richiamano i caratteri *tipici* dell'architettura italiana del periodo neorealista, per certi versi così originale rispetto alle tendenze stilistiche coeve diffuse nel continente europeo. “L'ergonomia e la prossemica [...] dei cinematografi anni '50, insegnano molte cose su quella società uscita da una guerra combattuta da tutti, che ama ritrovarsi, condividere lo spettacolo e la festa, che ama lo spettacolo popolare del cinema, talvolta con una ebbrezza di lusso per le sale più eleganti del centro” (4).

Se risulta quindi evidente che la *centralità urbana* e la *modernità* furono per le sale cinematografiche requisiti salienti, è poi significativo constatare che quel genere di luoghi costituissero per la collettività urbana importanti ambienti di aggregazione, se non per l'intera città almeno per una sua consistente porzione: nonostante la fruizione dello spettacolo cinematografico escluda per sua natura l'interazione reciproca tra gli spettatori, le sale di proiezione si identificarono, come si è visto, anche come

5. G. Carafa, incisione della planimetria della città di Napoli (1775)

6. G. Valle, incisione della planimetria della città di Padova (1784)



edifici caratterizzati da spiccata socialità, luoghi dove le persone avrebbero potuto condividere stili di vita, concezioni culturali, orientamenti ideologici per i quali gli stessi film divennero veicoli pubblicitari.

Le considerazioni sopra esposte inducono quindi a ritenere che le sale cinematografiche di quegli anni potessero essere considerate vere e proprie emergenze culturali prima che architettoniche, i luoghi principali dove si concretizzò quel sogno collettivo negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia. *“La sala vive nella memoria meno per le immagini che si animano sullo schermo che per la vita che pulsa al suo interno, per le emozioni e le tensioni che avvincono e lacerano spettatori di ogni età, sesso e classe sociale”* (5). Tale considerazione si lega, come si è già visto, al grande incremento subito dalle attività economiche legate al cinema, alla ingente costruzione di sale, al grande numero di spettatori, alla massiccia produzione di film, alla numerosità degli operatori del settore. Questi dati non possono che essere considerati come il segno di una *necessità sociale*, ovvero di una fondamentale esigenza manifestata dalla collettività urbana di dotarsi di luoghi di aggregazione in cui celebrare una sorta di *rito collettivo*. Le sale cinematografiche, grazie alla loro capacità di riunire, aggregare la gente comune - quel *popolo neo-realista*, tanto rivalutato e rappresentato dai film di De Sica e Rossellini - furono considerate un veicolo privilegiato di *emozioni ed aspettative*, luoghi *indispensabili alla vita sociale*, e un tale interesse, più o meno inalterato fino alla fine degli anni '60, fu assecondato a livello imprenditoriale ed ammini-

strativo: la costruzione o il riallestimento delle sale cinematografiche divenne esso stesso parte di quel riscatto sociale ed economico del paese. Se le caratteristiche di *centralità*, *modernità* e *socialità* dei luoghi cinematografici sono attribuibili alle sale attive nel periodo in oggetto, appare qui necessario ripensare a come nella storia della città - città intesa, quanto meno nei casi rinvenibili nel continente europeo, come sede privilegiata di attività legate al governo del territorio, agli scambi commerciali, alla produzione di beni, servizi e della cultura - i *luoghi collettivi*, pubblici o potenzialmente utilizzabili dal pubblico, abbiano da sempre rivestito un ruolo di fondamentale importanza. Caratteristica principale dei luoghi collettivi - edifici confinati, chiusi verso l'esterno ma potenzialmente costituiti dallo stesso spazio aperto della città (piazze, slarghi, cortili) - è di svolgere una funzione primaria per la popolazione urbana rendendo possibile la presenza contemporanea dei cittadini, consentendo per certi versi di avvalorarne la propria stessa identità. *“Lo spazio di relazione è costituito da una molteplicità di elementi urbani e territoriali, in forte relazione con la forma, la storia e la struttura della città, con le sue funzioni sociali e culturali. Sono i luoghi in cui la gente gode della città e per i quali diviene civis, cioè cittadino e civile insieme. Gli spazi di relazione rappresentano la città per se stessa, una città senza spazi di relazione non è una città propriamente detta [...] Gli spazi di relazione sono gli spazi del dialogo, le sinapsi del sistema urbano, le occasioni di scambio, i luoghi che alimentano l'interculturalità”* (6).

A questo proposito, volendo sottolineare negli am-



7. G. B. Nolli, particolare della pianta di Roma (1748)



bienti collettivi inseriti nel tessuto urbano, il significato di luoghi ineludibili per la vita sociale *della e nella città*, appare significativo rileggere le rappresentazioni di diversi agglomerati urbani realizzate in Italia durante tutto il XVIII secolo: dalla pianta di Roma eseguita da G.B. Nolli (1748), alle piante di G. Carafa per Napoli (1775) o G. Valle per Padova (1784). Il tessuto urbano disegnato dagli incisori è significativamente rappresentato dalla campitura continua dell'edificato "ordinario" (residenziale, commerciale, direzionale, artigianale, ...) ma riporta in evidenza la pianta dei luoghi collettivi, costituiti in questi casi prevalentemente dagli edifici religiosi presenti a quell'epoca. Sembra quasi che gli autori delle rappresentazioni suggeriscano un'immagine della città settecentesca come il risultato di un insieme coordinato di *luoghi collettivi emergenti*, significativamente "edifici vuoti" cui viene attribuita la capacità di aggregare la collettività: ciò che risulta evidente è una sorta di *architettura della dimensione sociale e collettiva* della città storica, almeno per ciò che riguarda quel comune senso di religiosità avvertito all'epoca. In questo senso, riprendendo una descrizione di F. de Coulanges, se la definizione di un agglomerato urbano si deve alla compresenza della *città e cittadinanza*, rispettivamente somma di edifici e di gruppi sociali omogenei, i luoghi collettivi contribuiscono alla formazione della *cittadinanza*, ovvero allo spirito di appartenenza della collettività rispetto ad un determinato contesto urbano. A fronte di queste considerazioni è quindi possibile leggere nella presenza delle sale cinematografiche attive negli anni del secondo dopoguerra in Italia,

8. Planimetria dell'area centrale di Milano (anni Cinquanta) con  
l'individuazione delle sale cinematografiche dell'epoca  
(in senso orario, dal basso a sinistra)

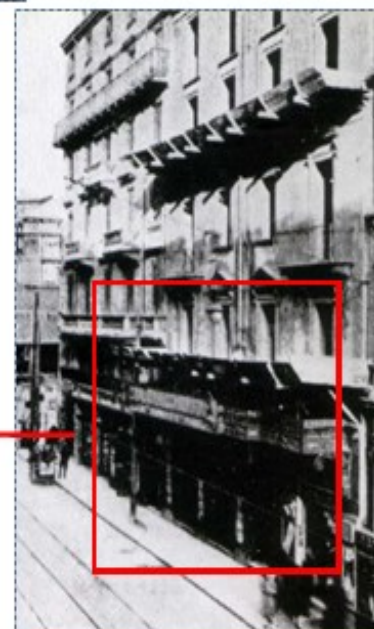
9. Cinema Italia

10. Cinema Missori

11. Cinema Reale

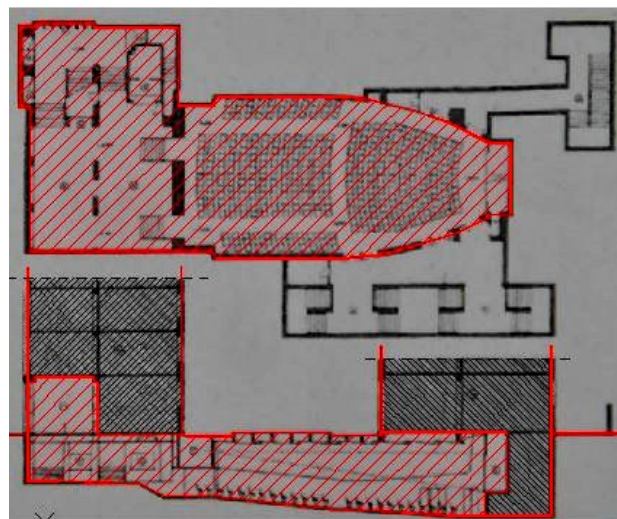
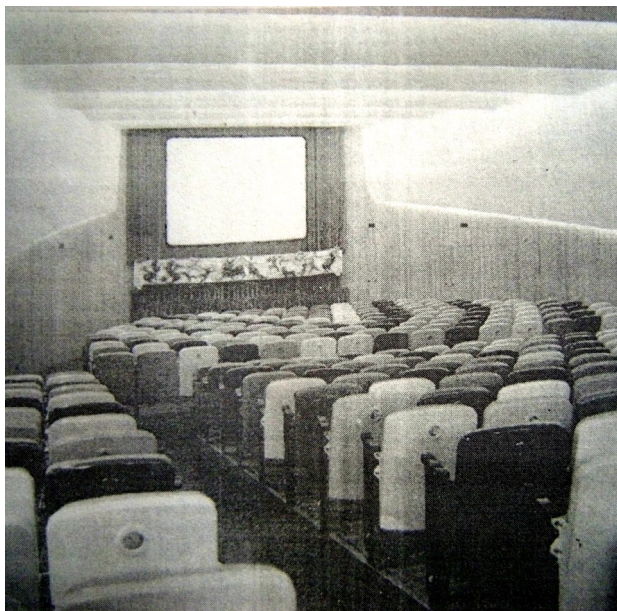
12. Novo Cine

13. Cinema Regina





14,15,16. Cinema Arlecchino (M. Righini R. Menghi), Milano 1948: fotografia della sala di proiezione, pianta della sala di proiezione al piano interrato e sezione trasversale,



localizzate così frequentemente nei contesti urbani di moltissime città, le caratteristiche di una analoga *rete di luoghi collettivi*: similmente a quanto accadde per l'insieme di edifici collettivi di carattere religioso individuati nelle rappresentazioni settecentesche ritenuti come emblemi della fede religiosa della comunità urbana, l'insieme delle sale cinematografiche rappresenta una sorta di architettura urbana della *socialità laica* dell'Italia del secondo dopoguerra, ad evidenziare la diffusione e la partecipazione dei cittadini agli ideali della società italiana di quel periodo. In questa ottica è possibile ad esempio rileggere la fitta presenza delle sale cinematografiche del centro di Milano, individuando in una pianta della città di quegli anni la presenza capillare delle sale cinematografiche, anche in questo caso facenti parte del tessuto storico preesistente al secondo conflitto mondiale o edificate ex-novo in una delle numerose operazioni di riqualificazione, ricostruzione del tessuto edilizio della città. E' a questo genere di interventi che possono essere ricondotte le realizzazioni di moltissimi cinematografi localizzati proprio nel centro del capoluogo lombardo proprio a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale: il Cinema Arlecchino (1948) di M. Righini e R. Menghi e il Cinema Popolare (1953) di B.B.P.R., il Cinema Ambasciatori (1956) di E. Gerli e M. Borgato. Quelle sale - localizzate in ambienti seminterrati la cui volumetria non era visibile dalla ordinaria viabilità urbana, ma al cui interno poteva essere raggiunto un alto grado di qualità architettonica nonché di affluenza di spettatori - testimoniano la pratica, usuale per quel periodo, di sfruttare

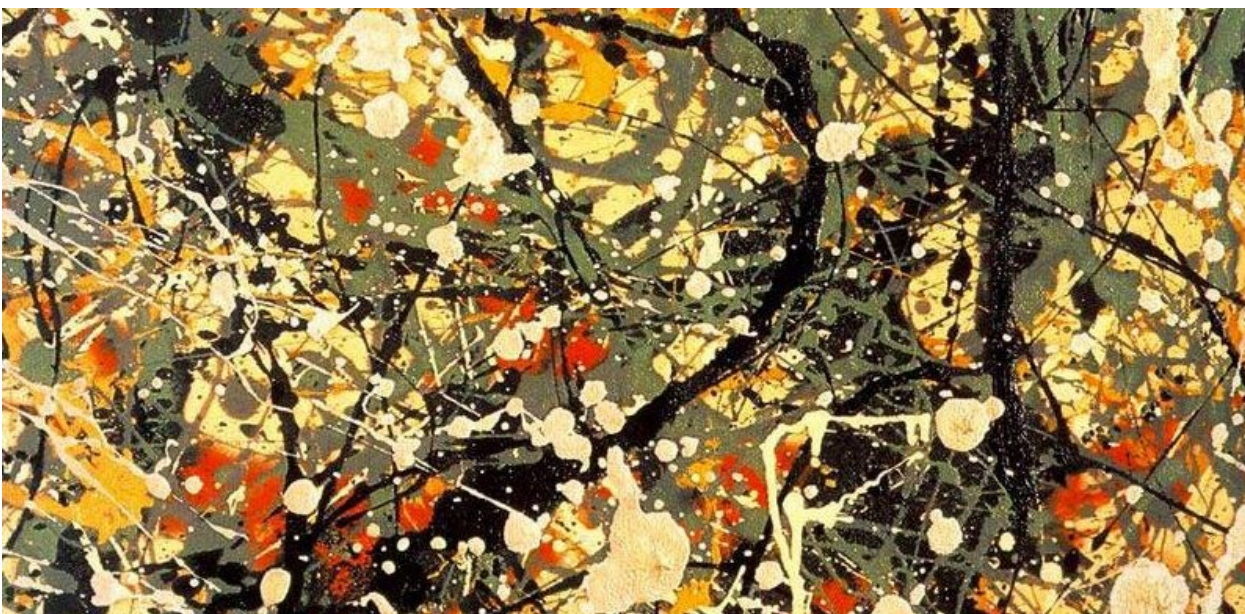
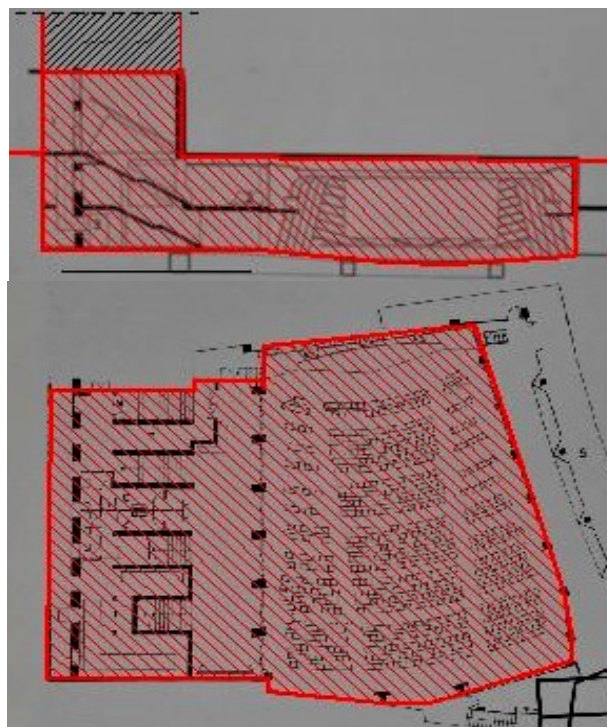
con notevole vantaggio economico le volumetrie residue del tessuto edilizio esistente, un tessuto già così densamente edificato. Per il primo degli esempi, il Cinema Arlecchino, il luogo sarà descritto come *"un ingresso discreto su strada, un piccolo atrio con bar e saletta con divani, una scala dall'andamento irregolare che conduce all'interrato dove si trova la sala. Un cinema dalle limitate dimensioni in cui la cura del dettaglio testimonia di un'epoca che, pur nelle ristrettezze economiche di un momento grave come quello della ricostruzione, seppe produrre qualità con un uso semplice e intelligente dei materiali, come il questo caso il marmo nero dei pavimenti o la boiserie di legno alle pareti."* (7). Analogamente potrebbe essere qualificato l'intervento relativo alla ricostruzione del Cinema Ambasciatori, sorto sul sedime del vecchio Cinema San Carlo in un'area centrale del capoluogo lombardo semidistrutta dai bombardamenti bellici, *"una sala sotterranea (come tutti i cinema sorti in centro, nel dopoguerra) di circa 750 posti, che va a collocarsi tra le principali sale di prima visione di Milano. La programmazione del locale è particolarmente accurata e tende ad offrire film di buona qualità, nonché opere di importanti cineasti"* (8).

Le testimonianze relative alle due sale milanesi, a nostro avviso significative sul piano architettonico per descrivere la *tipicità* degli ambienti cinematografici di quel periodo, riporta la nostra analisi al tema centrale per questo lavoro: qual fu il ruolo delle sale cinematografiche all'interno della città, posto che quei luoghi abbiano riscosso tanta attenzione da parte della collettività urbana?

La città, secondo l'impostazione metodologica data



17,18,19. Cinema Ambasciatori (E. Gerli M. Borgato), Milano 1956: fotografia della sala di proiezione, sezione trasversale, pianta della sala di proiezione al piano interrato, 20. Composizione n. 8 (dettaglio), J. Pollock 1949



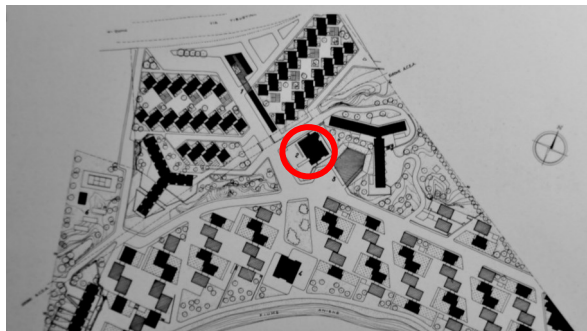
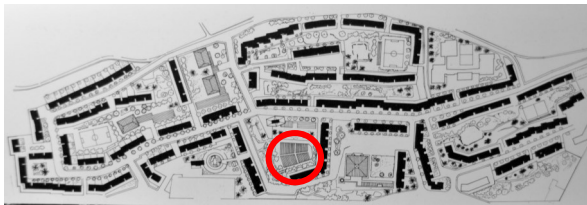
dalla scuola di Venezia di Saverio Muratori, può essere letta come la somma di molteplici relazioni antropiche, di *processi* e di *nessi*, dei quali l'architettura e la stessa forma degli isolati urbani ne materializzano la consistenza e la complessità; si rileggerà la forma della struttura urbana individuandone una *storia operante* per identificarne la valenza relazionale, l'attitudine a configurare contesti abitati e collettivi interconnessi, quasi che l'architettura dovesse essere *spettatrice* prima che contenitore dello scambio interpersonale degli abitanti di un luogo costruito.

G.C. Argan poi, ricollegando i contesti urbani alla figurazione pittorica, ha voluto riconoscere nelle tele *action painting* di J. Pollock una figura metaforica di quella apparente anarchia di relazioni che animano le città, “una specie di immensa mappa formata di linee e da punti colorati, un groviglio indistricabile di segni, di tracciati apparentemente arbitrari, di filamenti tortuosi, arruffati, che mille volte incrociano, s’arrestano, ripartono, e dopo strani giri tornano al punto donde sono partiti [...] Nei suoi grovigli arrovellati di segni riesce a imprigionare tutto ciò che nella realtà è in movimento [...] anche i confusi, ansiosi inutili itinerari della gente nel labirinto della città” (9) Rileggere quindi la rete delle sale cinematografiche localizzate all’interno dei centri urbani e il movimento della collettività ad esse ricollegabile secondo queste chiavi interpretative - con una espressione di A. Dal Fabbro, cercando di ricercare nella città “processi e [...] nessi che intercorrono tra i fra processi e strumenti” (10) - consente quindi di riportare in luce uno gli infiniti intrecci di relazioni collettive



Insedimenti residenziali INA Casa ed identificazione delle relative sale cinematografiche previste dalla pianificazione dei quartieri:

- 21. "Secondigliano" a Napoli
- 22. "Ponte Mammolo" a Roma
- 23. "Galleana II" a Piacenza



che animano le città del secondo dopoguerra in Italia, ciò che contribuì, per la sua parte, a strutturarne il loro stesso vivere collettivo.

Pur con caratteri architettonici diversi, le sale cinematografiche localizzate all'interno dei nuovi quartieri residenziali edificati nelle periferie urbane delle grandi e medie città italiane, dovevano senz'altro ricoprire un ruolo sociale del tutto analogo a quello svolto all'interno dei centri storici. Come accennato sopra, la grande espansione urbana nelle periferie di molte città, avviata in maniera così massiccia proprio nel periodo successivo alla fine del secondo conflitto mondiale, portò alla formazione di interi quartieri residenziali concepiti come entità fondamentalmente autonome rispetto alla città storica, quartieri in cui, almeno nelle intenzioni originarie dei pianificatori, sarebbe dovuta essere rilevante la presenza di un nucleo di servizi collettivi.

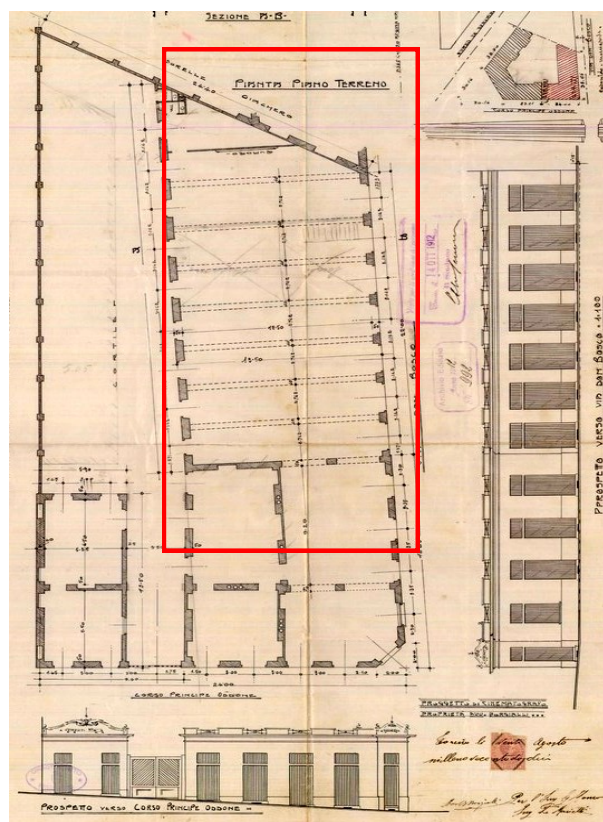
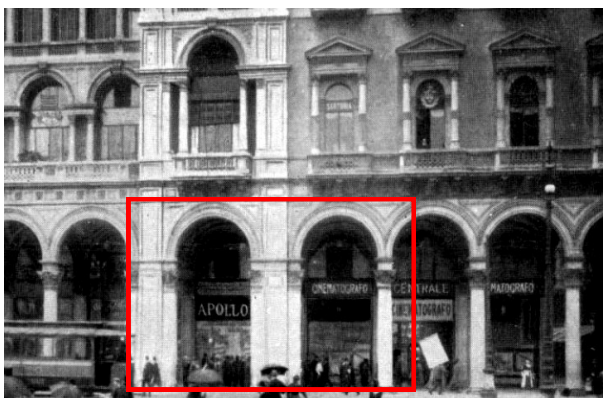
Tra gli esempi più significativi di tali forme di espansione urbana si possono sicuramente annoverare le realizzazioni edilizie dei due settenni del piano INA-Casa, il programma di sviluppo urbano che portò alla costruzione di un numero di alloggi economici e popolari che raggiunse in alcuni casi una densità abitativa media di 300 abitanti per ettaro (11). In tali contesti, al di là delle componenti edilizie residenziali realizzate con grande varietà tipologica, è possibile però rilevare come il progetto dei nuovi quartieri (12) comprendesse la previsione della dotazione di una serie più o meno nutrita di edifici a carattere sociale - solitamente il "centro civico" del quartiere, uno spazio aperto, una piazza attorno alla quale si collocavano una chiesa, gli istituti scola-

stici primari, un mercato, edifici commerciali, un centro sociale, un centro sportivo - e, almeno negli insediamenti di maggiore dimensione (n. vani > 1000), anche una sala cinematografica di quartiere: quell'edificio, nel quale non era infrequente venissero proiettati filmati riguardanti la stessa valenza urbana e sociale del Piano INA Casa (13), sarebbe dovuto essere di fatto l'unico ambiente di aggregazione collettiva di quartiere. *"La spinta verso l'estrema periferia delle grandi città, determinata dalle difficoltà di reperimento di aree centrali, e la conseguente necessità di creare nuovi quartieri, in zone sprovviste completamente di servizi, hanno portato gli organi direttivi del Piano ad affrontare nuove responsabilità [...] prevedendo nel piano urbanistico tutti i servizi indispensabili al sorgere di una vita collettiva."* (14). Ciò che ci sembra possa essere colto con evidenza nelle parole del Comitato di gestione del Piano INA Casa sopra riportate, è l'intento di riconoscere le strutture sociali da insediare - e tra queste le sale cinematografiche - come attrezzature indispensabili al sorgere di una autentica comunità di cittadini del nuovo quartiere.

E' il caso dei quartieri di "S. Martino" di Pesaro (1060 vani, 192 alloggi), "Chiadino in Monte" a Trieste (3425 vani, 699 alloggi), "Falchera" a Torino (5665 vani, 1446 alloggi), "Torre spaccata" a Roma (10000 vani, 2000 alloggi), "Trieste" a Ravenna (7525 vani, 1502 alloggi), "Borgo Montanara" a Parma (4200 vani, 852 alloggi), "Galleana II" a Piacenza (2224 vani, 412 alloggi), "Secondigliano" a Napoli (6630 vani, 1267 alloggi), "Forte Querzi" a Genova (4460 vani, 870 alloggi), "Bingia Per-

24. Cinema Centrale e Cinema Apollo, Milano 1910

25. Cinema Arco, già Dora, Torino 1912 (1934, 1940- 1949)



nis" (3173 vani, 740 alloggi), "Borgo Panigale" (3771 vani, 584 alloggi). La posizione della sala cinematografica è del tutto analoga in tutti gli insediamenti sopra richiamati: si colloca in prossimità della piazza civica, fa parte quindi di quel sistema di servizi sociali che qualifica l'aggregazione collettiva e per questo è fondamentale *luogo di relazione* in cui la comunità interagisce e si identifica, ed è, forse soprattutto, destinataria di quella velata forma di controllo sociale legata alla trasmissione di modelli culturali, economico-sociali, ideologici insiti nei contenuti cinematografici dei film di quegli anni.

Il tema della *valenza urbana* delle sale cinematografiche, considerate per il loro *potenziale collettivo* rispetto al tessuto edilizio ordinario, per altri versi appare ad oggi un tema di rilevante interesse architettonico e urbano in ogni processo di riqualificazione della città contemporanea. Dove con questo termine si intenda porre la questione del "riaddensamento", della "riaggregazione" del tessuto edilizio residenziale - contrastando la sua nefanda dispersione territoriale considerata ad oggi non più sostenibile (15) -, risulta evidente che debbano essere rivalutate le forme di aggregazione proprie della città storica (16), tale per cui il tessuto urbano era in grado di garantire sempre la compresenza di attività diversificate, ancorché legate alla residenza. E' a questo proposito che i luoghi di *relazione collettiva* già esistenti nelle città assumono una importanza ancora maggiore: "La questione degli spazi di relazione sembra un problema nodale nel processo di rigenerazione della città: quest'ultima infatti trova una delle sue essenze non solo nell'esistenza di

*questi luoghi d'incontro, ma soprattutto nella funzionalità come elementi di aggregazione*" (17).

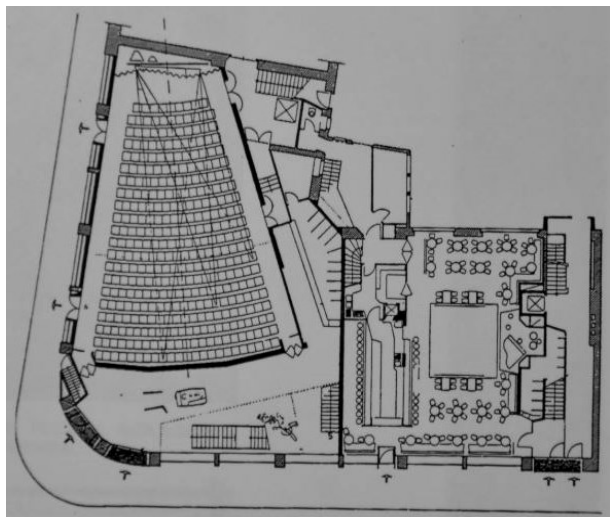
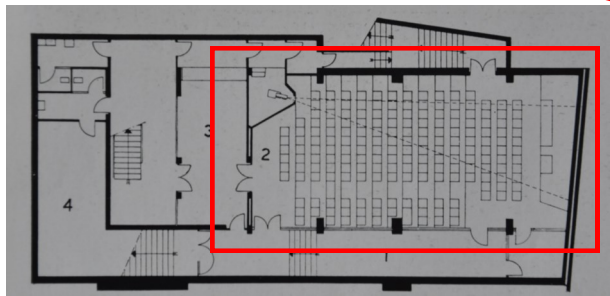
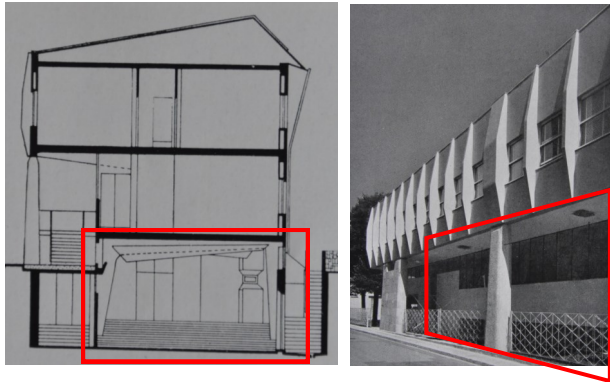
Senza quindi voler approfondire ulteriormente tale aspetto, ci sembra comunque importante sottolineare che il recupero delle sale cinematografiche dismesse presenti in moltissimi casi nel tessuto storico di molte città italiane, pur se slegato da una loro necessaria salvaguardia per l'eventuale pregio architettonico degli edifici, costituisca il potenziale recupero di un *luogo di aggregazione* urbano, un ambiente singolo in cui la popolazione urbana potrebbe opportunamente vedere rinsaldato il proprio senso di appartenenza alla *cittadinanza* della quale inevitabilmente fa parte. Posto quindi che la diffusione delle sale cinematografiche avvenne nel secondo dopoguerra fondamentalmente in due contesti distinti cui sopra si accennava, è possibile schematizzare il rapporto esistente tra l'edificio cinematografico (sala di proiezione, ambienti collettivi e spazi di servizio) e il tessuto edilizio urbano? A monte di tale interrogativo va sottolineato che in qualsivoglia tipologia di insediamento (nucleo storico o nuovo quartiere) e in ogni periodo storico, il rapporto esistente tra sala cinematografica e la città si sia sempre identificato nella *prossimità-contiguità* rispetto ai luoghi della mobilità urbana, fondamentalmente la strada carrabile, la via pedonale, la piazza, lo slargo: fin dalle origini del cinema, infatti la visione diretta da parte delle persone delle insegne pubblicitarie inerenti la proiezione dei film, costituì inevitabilmente la migliore forma di pubblicità per lo spettacolo cinematografico.

Circa le modalità insediative della sala cinema-



26,27,28. Sala di proiezione nella Casa della Cultura (E. Castiglioni), Busto Arsizio 1954

29. Cinema Astoria, (arch. A. Mugger) Zurigo anni '50



30,31. Cinema Odeon (M. Piacentini), Firenze 1922: sala di proiezione e fotografia dell'esterno del Palazzo dello Strozzi (F. Brunelleschi e Michelozzo, XV sec.), edificio - contenitore del cinema



fica rispetto al contesto urbano, pur se una classificazione appare un'operazione difficoltosa per l'estrema varietà delle realizzazioni, possono essere riconosciuti alcuni casi salienti, riconducibili, a nostro avviso, alle seguenti tre condizioni insediative tipo.

#### A) Integrazione edilizia

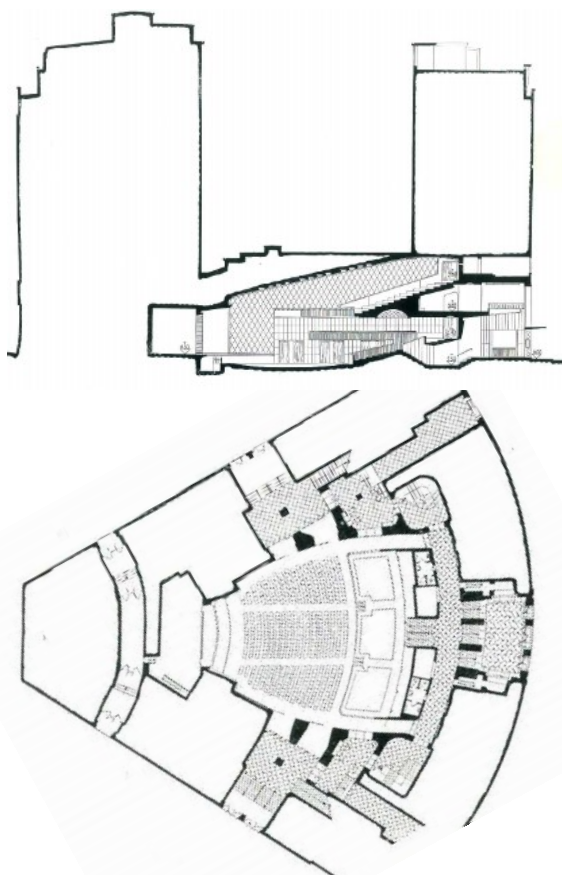
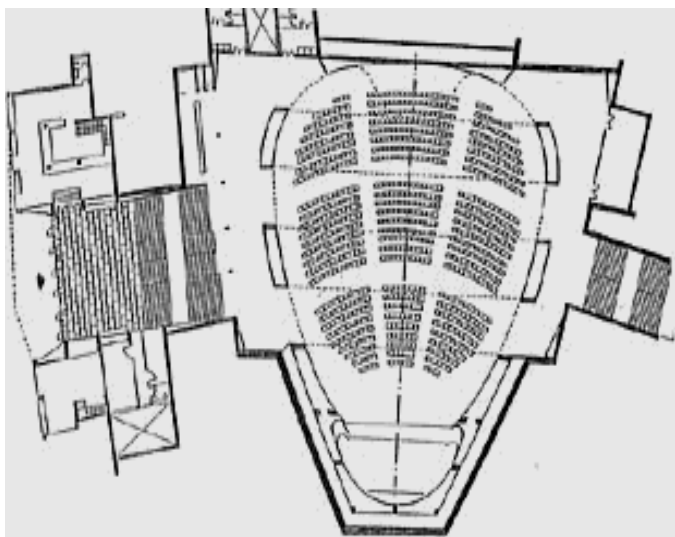
*“Di questi locali, pochissimi esibiscono sulla strada prospetti architettonicamente significativi [...] quando non continua a prevalere l'elemento mimetico - affidandosi per lo più a la réclame all'insegna luminosa - si registrano prospetti modesti, anche decisamente retrò”* (18). Rilevando che la prima proiezione cinematografica della storia si svolse in un sotterraneo di un albergo parigino - il *Salon Indien* del *Gran Café de Boulevard des Capucines*, un locale indifferente a quella particolare forma di spettacolo se non fosse per il garantire la completa oscurità dell'ambiente -, fanno parte di questa categoria le sale cinematografiche insediate *all'interno* di edifici non specificatamente destinati a luogo di proiezione, edifici caratterizzati da diverse destinazioni d'uso (residenziale, commerciale, direzionale, ...), la cui volumetria contribuisce a definire l'insieme delle infrastrutture viarie, la morfologia e la tipologia edilizia degli isolati urbani (19).

Accadrà per la sala cinematografica quello che in qualche modo si era determinato nelle prime architetture teatrali all'origine della formazione del tipo teatrale “all'italiana”, nate soprattutto come *allestimenti* in edifici preesistenti: il Teatro Farnese a Parma, il Teatro di Sabbioneta, il Teatro Mediceo a Firenze, sono solo alcuni degli esempi.



32,33. Cinema Airone (A. Libera), Roma 1952-'56: vista aerea e planimetria della sala di proiezione

34,35,36. Cinema Missori (E. Lancia), Milano 1949: planimetria, sezione longitudinale e vista aerea,

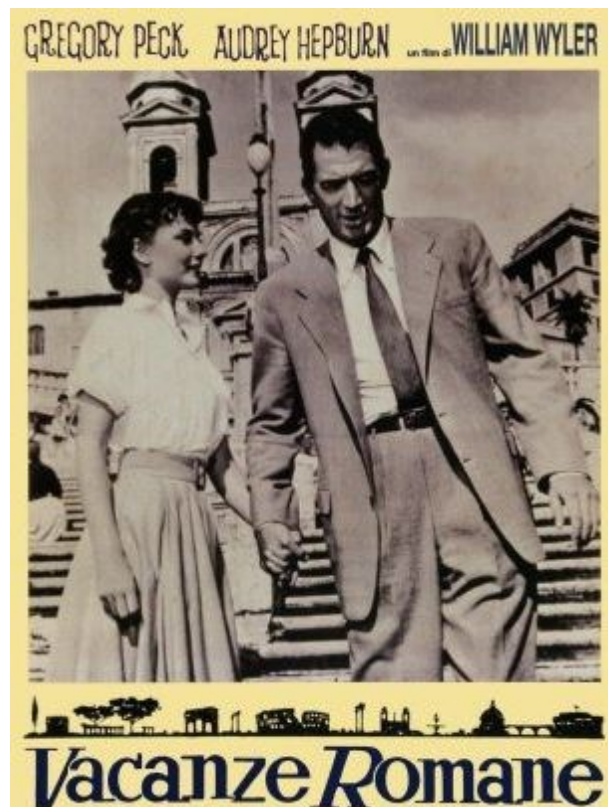


L'architettura del volume edilizio non rende riconoscibile la funzione interna, in altre parole la forma architettonica del contenitore è indifferente all'attività in esso contenuta. In questa tipologia insediativa è possibile, a nostro avviso, ricomprendere anche gli edifici *multi funzione* sorti prevalentemente nel periodo tra le due guerre - *Hippodrome* poi *Gamound Grand Cinema* di Parigi, il *Vaterland Palace* di Berlino,... ecc. - nei quali il luogo della proiezione era collaterale ad altre e diverse attività (ristorazione, danza, gioco, ...): ciò che risulta evidente è l'architettura dell'edificio *contenitore*, non quella relativa alle singole attività contenute.

Se tale modalità fu senz'altro ricorrente per le sale cinematografiche dei primi decenni del secolo XX, e ciò verosimilmente perché quella forma di spettacolo non era ancora considerata del tutto affermata - *"Le sale dei primi decenni del secolo, arretrate all'interno dei cortili o con fronti che richiamano la tradizione, non lasciano trasparire fino in fondo le innovazioni spaziali e tecnologiche della funzione che contribuiscono a definire"* (20) - la localizzazione delle sale di proiezione all'interno di edifici del tessuto storico urbano aventi destinazione d'uso promiscua proseguì con analoghe modalità anche successivamente, dagli anni Trenta agli anni Sessanta. *"Soprattutto nel dopoguerra sono [...] innumerevoli gli esempi di adattamenti di strutture preesistenti, sfruttando molto spesso gli interrati o riattando spazi datati e inadeguati anche se già adibiti agli spettacoli"* (21).

A questo proposito E. Maldolesi, in relazione a quel particolare tipo di localizzazione, così riferisce: *"Il cinema è un organismo facente parte di un edificio più*

37,38. Locandine del film Vacanze romane di W. Wyler (USA 1953) e Intrigo internazionale di A. Hitchcock (USA 1959)



complesso che deve soddisfare a molteplici funzioni. E' il caso più frequente in quanto in molti casi è opportuno, per ragioni di economia di esercizio, che le sale cinematografiche sorgano nei principali centri di interesse delle città; centri precostituiti e nei quali è più alto il costo delle aree. Quindi il cinematografo è ricavato in un vasto edificio (ad esempio: in un grande magazzino o in un palazzo per uffici), e fa parte integrante di questo, situato nel centro civico del nucleo urbano [...] [il] completo incorporamento nell'interno dell'edificio" (22).

Volendo dettagliare ulteriormente la modalità insediativa sopra delineata, è possibile individuare a nostro avviso le seguenti due costanti.

A) L'ambiente di proiezione è ricavato all'interno della volumetria dell'edificio principale; la sala di proiezione e gli ambienti accessori (atrio, locali tecnici, ...), di capienza necessariamente modesta, sono localizzati nel sedime dell'edificio accogliente, disponendosi solitamente in senso longitudinale rispetto agli assi viari.

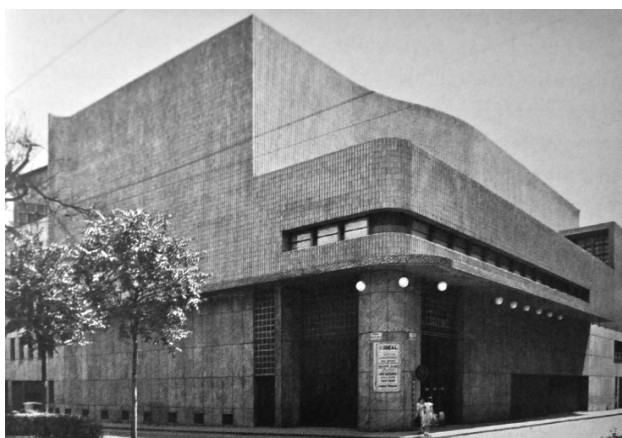
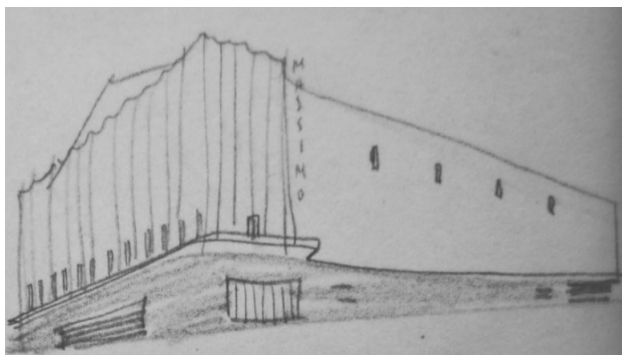
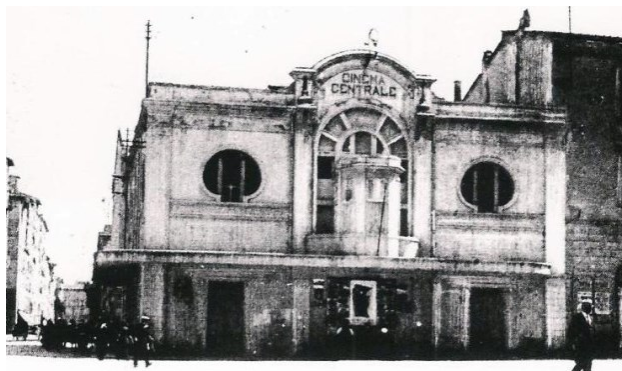
B) L'ambiente di proiezione non fa parte, se non solo parzialmente, dell'edificio principale, ma è posto in un volume edilizio seminterrato o emergente rispetto alla quota stradale, in un'area retrostante rispetto alla facciata principale dell'edificio fronte strada-piazza; solo l'accesso al cinema, l'area d'ingresso, così come i suoi richiami pubblicitari, si collocano in prossimità della mobilità pedonale e/o veicolare della città. Ne è un esempio saliente il Cinema Arlecchino già sopra ricordato (Milano 1948, M. Righini e R. Menghi), una sala localizzata in un edificio esistente, "un piccolo intervento ricavato in un rustico cantinato già esistente, che ben testimonia di

una tendenza ad occupare tutti gli interstizi disponibili all'interno dei tessuti densamente edificati dei centri storici." (23).

Ciò che qui preme sottolineare è che nelle sale cinematografiche ascrivibili a questa categoria insediativa, l'immagine del luogo-cinema verso la città non comporta una particolare tipologia edilizia, caratteri architettonici che mostrino all'esterno inequivocabilmente la funzione interna rendendola riconoscibile alla collettività urbana, una riconoscibilità resa solo evidente dall'area di ingresso contigua alla viabilità urbana dove si collocano i segni pubblicitari dei film in proiezione (insegne luminose, locandine e manifesti, ... ecc.). A questo proposito assumono perciò grande importanza le locandine relative ai film proiettati, la numerosità e la grandezza delle immagini, la qualità dei fermo-immagine selezionati tra la sequenza dei fotogrammi: la locandina del film "accompagna le diverse fasi di sfruttamento commerciale, moltiplicandone le forme e i luoghi di coinvolgimento del pubblico" (24), quasi dovesse estendere la proiezione al di fuori della sala, ovvero far iniziare lo spettacolo già prima del suo vero inizio. "Quando lo spettatore è entrato nella sala il racconto visivo nelle bacheche si può già considerare spettacolo. È proprio la visione preliminare delle foto e le locandine a consentire al pubblico di accedere allo spazio magico della sala sapendo molto bene che tipo di emozioni il film intende offrirgli" (25). In modo analogo, ribaltando temporalmente la visione di quelle immagini stampate a spettacolo concluso ... quanto disincanto nel riconoscere in quei riferimenti il significato di effimere illusioni, fine di ogni



- 39. Cinema Centrale, Livorno 1911
- 40. Cinemassimo (O. Aloisi), Torino 1946
- 41. Cine Varietà Ideal (O. Aloisi), Udine 1935-'39



- 42. Cinema Altino (Q. De Giorgio), Padova 1947-'50
- 43. Cinema Teatro Massimo (A. Rimini), Milano 1939



*parentesi onirica* rispetto all'ordinaria quotidianità.

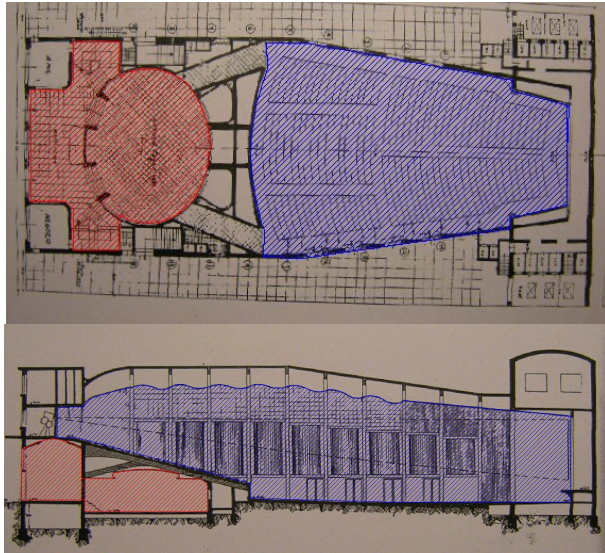
#### B) Individualizzazione urbana

L'edificio cinematografico - inteso come l'insieme di sala di proiezione, luoghi di relazione, ambienti tecnici e di servizio - risulta riconoscibile all'esterno e diviene vera e propria *emergenza architettonica* della città.

L'edificio del cinema è caratterizzato da una *forma propria*, un proprio volume: la sua architettura denuncia all'esterno la propria funzione e tale individualizzazione, in relazione alla collocazione dell'edificio rispetto al contesto edificato (edificio contiguo, isolato, parzialmente collegato), può manifestarsi mediante il particolare disegno delle facciate o la caratterizzazione architettonica dell'intero edificio. In questo caso i tradizionali elementi accessori pubblicitari (bacheche, manifesti, insegne ...) enfatizzano la riconoscibilità urbana dell'edificio cinematografico ma non ne costituiscono la parte essenziale. Fanno capo a questa categoria le molte realizzazioni diffuse nei centri storici delle città italiane: dagli anni '30 in poi è ricorrente che per gli edifici cinematografici emerga "*l'individualità di un oggetto architettonico dalla forte valenza urbana che con la sua presenza scenica allude alla centralità del cinematografo nella vita quotidiana del primo Novecento*" (26). Per citare solo alcuni tra i casi più eclatanti in Italia, potremmo ricordare il Cinema Rex a Firenze (N. Baroni, 1936) o il Cinema Altino a Padova (Q. De Giorgio, 1947-'50); questi edifici costituiscono esempi salienti di individuazione urbana del luogo cinematografico per il solo disegno della facciata che fronteggia la strada davanti alla quale

44,45 Cinema Metropol (M. Cavallè) Milano 1955: pianta e sezione longitudinale

46,47. Cinema-teatro Massimo (A. Rimini) Milano 1939: pianta e sezione longitudinale



sono collocati. Analogamente, ma con altra impostazione, possono essere ricordati i cinematografi realizzati da O. Aloisi dagli anni '30 agli anni '60 - all'architetto udinese si deve la particolarità di aver sfruttato le superfici fondiarie poste in prossimità di incroci viari per aumentare la visibilità degli edifici cinematografici -, esempi eclatanti di individuazione urbana della sala cinematografica che coincide con l'intero edificio costruito, quasi a qualificarlo alla stregua dell'edificio teatrale tradizionale.

Volendo ora approfondire la *valenza relazionale* degli edifici cinematografici, riconosciuti come i luoghi collettivi di aggregazione urbana più frequentati del secondo dopoguerra in Italia, deve essere sottolineato che, al di là dell'epoca e dei caratteri architettonici con i quali essi furono progettati, in questi ambienti possono sempre essere riconosciute fondamentalmente due parti distinte:

- . un ambiente principale, lo *spazio congregazionale*, l'ambiente collettivo vero e proprio destinato alla presenza contemporanea delle persone davanti allo svolgersi di un evento, in questo caso la proiezione cinematografica.

- . un ambiente secondario, lo *spazio di relazione*, un *luogo-filtro* tra lo spazio della mobilità urbana e l'ambiente principale.

Alla stregua di altri edifici collettivi, ciò indifferentemente rispetto alla destinazione d'uso (edifici religiosi, ambienti commerciali, luoghi a destinazione ludica e culturale, ...), tali elementi si configurano come costanti: l'area di ingresso-arrivo, assestamento, ambientazione e l'area di riunione, il luogo della visione-ascolto, l'ambiente della *condivisione*. Se

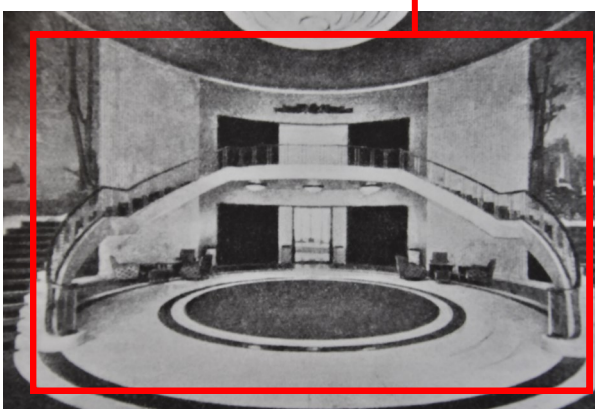
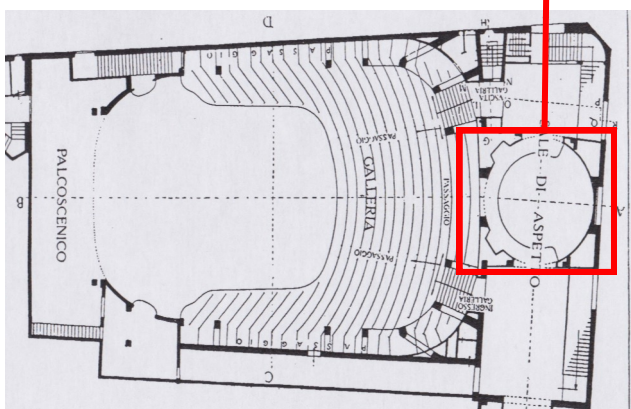
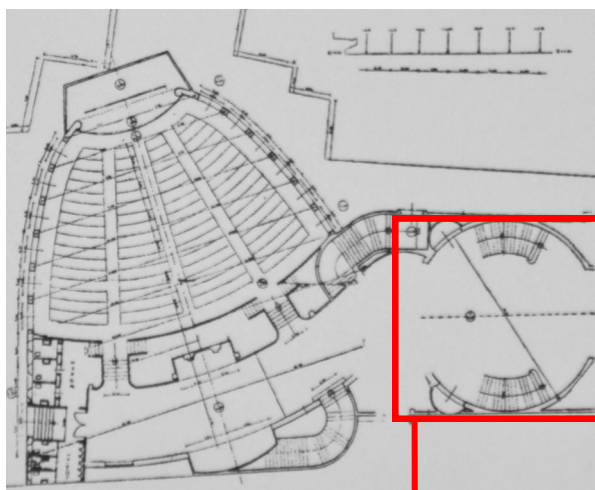
la descrizione del rapporto tra sala cinematografica e contesto urbano passa quindi necessariamente per l'identificazione di questi ambienti, è anche importante sottolineare che l'edificio cinematografico, al pari degli altri edifici di spettacolo, è quindi caratterizzato da due componenti fondamentali: da un lato l'essere *luogo pubblico*, perché aperto alla collettività; dall'altro il poter essere comunque considerato allo stesso tempo *luogo privato*, essendo l'accesso allo spettacolo e alla sala di proiezione legato all'acquisto di un titolo di ingresso. A questo proposito quindi ci sembra significativo focalizzare l'attenzione sulla parte autenticamente *pubblica* della sala cinematografica, secondo la classificazione fatta in precedenza, lo *spazio di relazione*, il vestibolo-ingresso, in ogni caso l'*ambiente-filtro* sempre presente tra la città e la sala di proiezione. E' in quest'ambiente che a nostro avviso si concentra la vera *valenza collettiva* dell'edificio cinematografico: proprio per essere né luogo veramente pubblico perché interno ad un edificio, né veramente privato perché liberamente accessibile dall'esterno. L'atrio diviene ambiente di intrattenimento, conversazione, ma anche possibile luogo di esposizione, esibizione, ascolto; è l'ambiente dove le persone - allora, come ora - sono solite sostare, intrattenersi, osservare ed essere osservate, ritrovarsi e incontrarsi, forse il luogo dell'autentica *relazione interpersonale* per il pubblico di ogni sala cinematografica. Ma lo spazio-filtro posto tra l'esterno e la sala è anche il luogo dove si espongono le locandine dei film in programmazione futura, quasi un invito esplicito a percorrere un ennesimo per-



48,49. Cinema Barberini (M. Piacentini), Roma 1930: planimetria e fotografia dell'atrio

50. Cinema Dal Verme (M. Cavallè), Milano 1947: foto dell'area d'ingresso nel giorno dell'inaugurazione

51,52. Cinema Manzoni (M. Cavallè) Milano 1956: pianta della sala e fotografia dell'atrio d'ingresso.



*corso onirico con quell'automobile dell'illusione che è il cinema. Va comunque sottolineato che gli spazi di relazione del cinema del secondo dopoguerra in Italia, coerentemente con una tradizione compositiva che affonda le radici nelle origini della sala cinematografica, rispondeva principalmente alle seguenti due caratteristiche.*

A) Autonomia formale-funzionale.

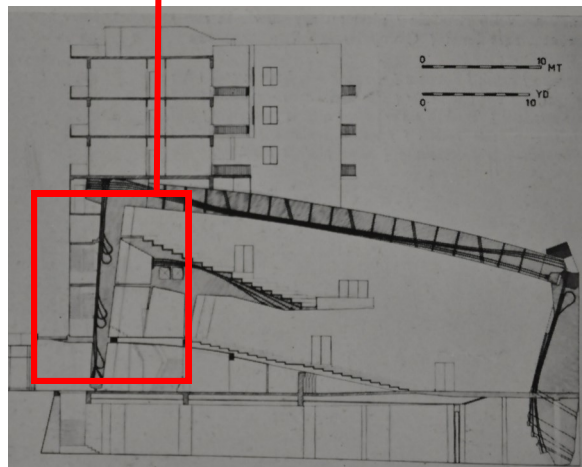
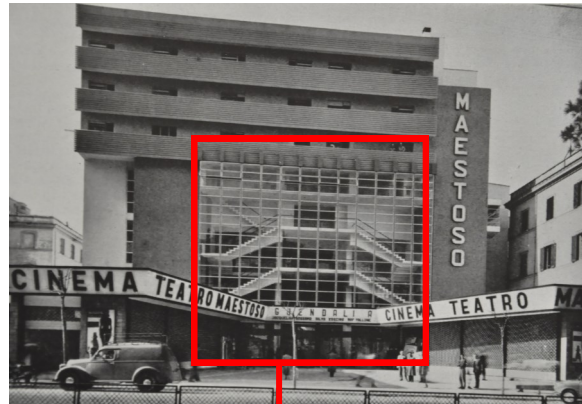
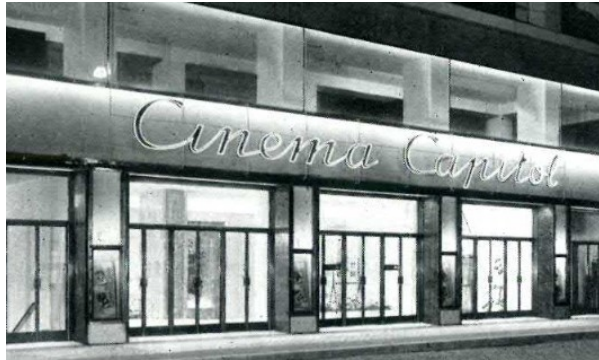
Pur se contiguo rispetto alla sala di proiezione, l'atrio dei cinema rimane uno spazio dotato di totale autonomia rispetto alle altre parti dell'edificio cinematografico; questa caratteristica giustifica quella grande varietà di composizione formale che si riscontra in molti di questi ambienti: dalla diversa concezione spaziale dell'ingresso (doppia-tripla altezza), alle diverse modalità di collegamento fra i vari livelli del cinema e/o rispetto alla sala di proiezione (collegamento assiale, ortogonale, obliquo, evidenza/occultamento dei corpi di collegamento verticale, ...), dalle invenzioni di carattere formale nelle soluzioni di arredo alle innovazioni impiantistiche e di illuminazione.

2) Eccezionalità del luogo.

E' nell'atrio, più che nelle altre parti dell'edificio, che si condensa l'enfasi architettonica e il relativo linguaggio relativi all'epoca in cui la sala cinematografica viene realizzata, ciò che conferisce autentica individualità urbana al luogo: eclettici prospetti stile liberty, neo-gotici, neo-romanici per le facciate dei primi Nickelodeon americani o per le prime sale di proiezione italiane dell'inizio del '900; stilemi razionalisti e littori per le sale degli anni '20 e '30; commistione tra essenzialità geometrica ed etero-



53. Cinema Capitol, Roma 1948  
 54. Cinema Rex (N. Baroni), Firenze 1937  
 55. Cinema Stadio (N. Baroni), Firenze 1952  
 56,57,58. Cinema Maestoso (M. Morandi), Roma 1957: sezione longitudinale della sala, fotografie dell'atrio d'ingresso e della facciata esterna principale



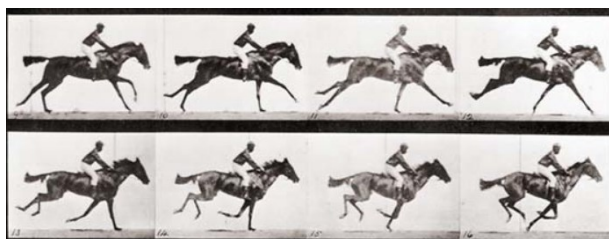
geneità materica della tradizione costruttiva vernacolare per le sale cinematografiche negli anni '50 e '60.

Una costante del luogo è però data, come già si accennava più sopra, dalla diretta comunicazione dell'atrio con i luoghi della mobilità urbana: è l'esigenza di essere ambiente-filtro con la città, legato alla *immediatezza* della fruizione cinematografica che vuole il continuo ricambio di cittadini-passanti, tutti possibili spettatori. Tale caratteristica, a ben vedere, si contrappone in maniera netta ai luoghi di relazione dell'edificio teatrale della tradizione (foyer e vani accessori) dove questi si ponevano solitamente ad un livello più elevato rispetto a quello stradale, relegando l'area di accesso all'edificio a mero passaggio e servizio (ingresso, biglietteria, guardaroba, ...).

E l'eccezionalità del luogo è data sempre dalla presenza di una forte componente di luce artificiale: non solo le insegne luminose che propagandano il nome del luogo cinematografico, ma anche la grande luminosità data all'interno dell'ambiente di relazione ad esaltarne la vitalità: una vera *lanterna urbana* per le città del secondo dopoguerra, simbolo di aggregazione collettiva ma anche di desiderio individuale, il desiderio di quell'esperienza onirica che solo la fruizione cinematografica è in grado di conferire allo spettatore.

Ed è alle caratteristiche psicologiche di quell'esperienza onirica che sarà dedicato il prossimo capitolo, ritenendo quella componente un elemento imprescindibile al fine di comprendere la natura formale e funzionale delle sale cinematografiche.

1. Lanterna magica, 1890
2. Sequenza di immagini impresse su vetro per lanterna magica
3. Sequenza di immagini di soggetto in movimento riprese da R. Muybridge, all'origine della riproduzione del movimento nel cinema



## 2.3

### Componenti psicologiche della fruizione cinematografica: note di un viaggiatore

Prima di approfondire le caratteristiche tipologiche delle sale cinematografiche del secondo dopoguerra in Italia, sembra significativo sottolineare alcune importanti componenti di ordine psicologico ed emotivo inerenti la fruizione dello spettacolo cinematografico, ciò per evidenziare quegli elementi particolari ed innovativi che lo differenziarono in maniera netta rispetto alle altre forme di spettacolo, contribuendo nel contempo a determinarne la grande diffusione all'interno della collettività. Questa riflessione potrà a nostro avviso consentire di ricollegare la *forma* architettonica delle sale cinematografiche alla loro *funzione*, ovvero individuare, con un termine caro a A. Monestiroli (1), la *ragione* di quei luoghi, in altre parole ciò che in qualche modo ne determinò il loro *stato di necessità* all'interno delle città.

Pur se, come è noto, fin dalle prime proiezioni, la fruizione delle immagini cinematografiche avvenne riproponendo una relazione visuale "scena-spettatore" già ampiamente sperimentata in altri luoghi di spettacolo (2), la visione dei filmati aveva introdotto alcune sostanziali innovazioni sul piano *psicologico* ed *emotivo* per i fruitori, e ciò in maniera del tutto originale rispetto al passato.

Una prima considerazione deve riferirsi al *medium* espressivo proprio della cinematografia, ovvero le immagini in movimento. Questa forma di rappresentazione - agli esordi accomunata alla fotografia,

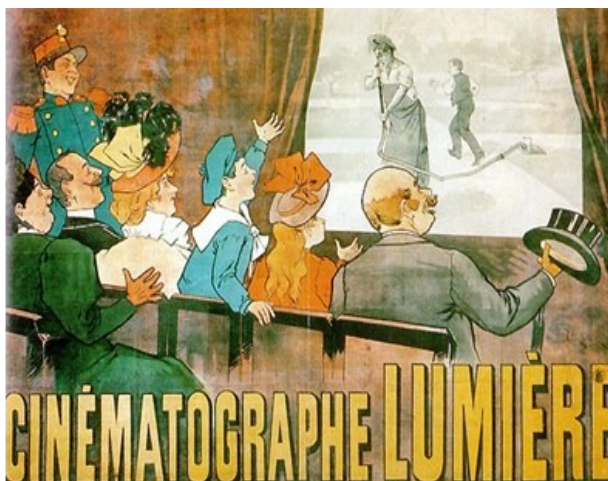
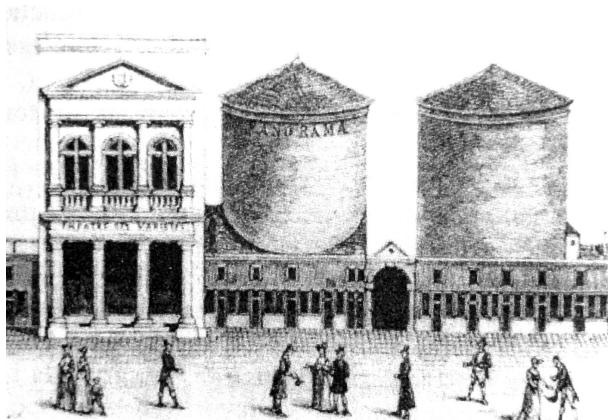
ma ben presto riconosciuta molto diversa da essa, risultando evidente che l'innovazione più consistente del cinema consisteva nella visione realistica dei soggetti perché riprodotti nel loro *movimento* (nota \*) - non è in grado di lasciare alcuna "traccia tangibile" in chi segue le vicende di un film; se la fotografia viene riprodotta su di un supporto *fisico* e *statico* sempre disponibile per chi lo osserva, agli spettatori di un filmato non rimane altro che il ricordo della sequenza di immagini proiettate sullo schermo. Come afferma C. Montanaro "la fotografia è sempre e comunque "vivibile", qualunque siano le condizioni psicologiche o contingenti: assomiglia all'arte figurativa per il suo essere definitiva. Anzi ne aiuta la propagazione e la diffusione con i mille sistemi di riproduzione che (attraverso tecniche diverse di stampa) si basano come fonte primaria proprio sulla fotografia che, per tanti versi, è l'immagine della memoria [...] Il cinematografo abbisogna di luoghi e tempi deputati, di un sorta di cerimonia nella sua rappresentazione e assomiglia alla vita in quanto, resi partecipi del suo divenire, al suo termine rimane solo il ricordo dell'evento" (3).

Altra caratteristica particolare dello spettacolo cinematografico è poi quello di riprodurre immagini sì "animate" ma cui manca ogni caratteristica di *immediatezza* e *spontaneità*, requisiti per contro sempre presenti nell'azione teatrale; gli spettatori presenti in una sala cinematografica si ritrovano così ad essere completamente "soli" davanti allo schermo, la loro presenza risulta *statica* e *passiva* di fronte alle immagini per l'impossibilità di interagire con l'azione proiettata sullo schermo (4): "lo



4. Raffigurazione di Boulevard de Montmartre a Parigi (stampa fine '800): Theatre des Varietes e Panorama (1822), l'edificio in cui si mostravano spettacoli ottici che anticipano la visione cinematografica

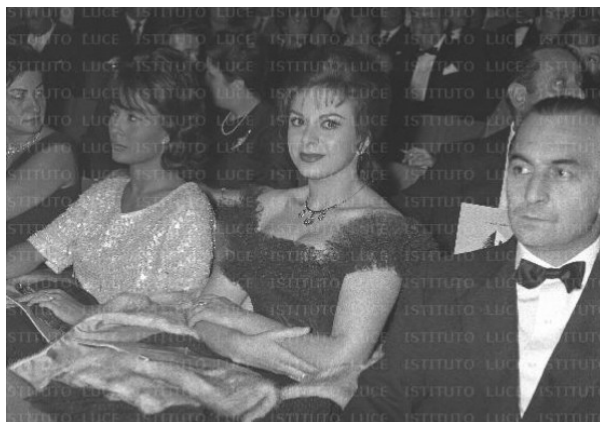
5. Manifesto pubblicitario delle prime proiezioni cinematografiche dei f.lli Lumiere



*spettatore è solo con lo spettacolo, lo subisce passivamente senza essere visto*” (5). E la fruizione cinematografica, che impone per sua natura un’atmosfera “intima e riservata” del luogo, determina parallelamente la totale *immedesimazione emotiva* dello spettatore rispetto all’azione proiettata sullo schermo. Le particolarità sopra descritte realizzano nello spettacolo cinematografico, se paragonato in particolar modo agli spettacoli teatrali o musicali, quella completa separazione tra il luogo della rappresentazione e quello della visione: da un lato si determina il definitivo allontanamento del pubblico dall’azione scenica (6) (nota \*\*); dall’altro si induce la totale “immedesimazione emotiva” dello spettatore nei confronti dell’intreccio narrativo. La recitazione degli attori nel teatro tradizionale, pur nelle sue forme più impegnate e nonostante il luogo della scena sia solitamente separato fisicamente da quello degli spettatori, mantiene una forte componente “allusiva” nei confronti di ogni fruitore. Tale caratteristica è data sicuramente dal contenuto metaforico e simbolico delle vicende messe in scena, per le quali la stessa presenza del pubblico costituisce una parte importante e alle quali non di rado gli spettatori prendono parte attiva (fischi e applausi a scena aperta, commenti ad alta voce, ...). Nella fruizione cinematografica, al contrario, sostituito il boccascena con il telo di proiezione, l’azione degli attori lascia il posto al movimento *impersonale* delle immagini. In questo cambiamento, apparentemente non sostanziale, lo spettatore è lasciato in solitudine con le proprie emozioni che sa di non poter esternare né condividere, solo di fronte

ad uno spettacolo *preconfezionato*, frutto di elementi preparati *fuori scena* (7); in termini odierni potremmo forse affermare che nel cinema, contrariamente a quanto avviene nelle rappresentazioni teatrali, viene a mancare l’elemento fondamentale della “diretta”, l’estemporaneità, l’unicità dell’azione, ciò che rende ogni forma di spettacolo irripetibile e per questo forse realmente significativo per chi lo fruisce. La proiezione cinematografica si connota quindi, ora come alle sue origini, per essere solo fortemente “illusionistica”: l’azione proiettata sullo schermo - con l’avanzare della tecnologia e delle tecniche di ripresa, sempre più verosimile rispetto alla realtà - fu sempre riconosciuta fondamentalmente “*distante da sé*”, altra rispetto al vissuto quotidiano degli spettatori. Così rimarcava, opportunamente, un manifesto pubblicitario apparso su di una rivista cinematografica americana del secondo dopoguerra: “*Andate al cinema e lasciatevi guidare. Prima di accorgervi voi starete vivendo la storia [...] ridendo, amando, combattendo, vincendo. Tutta l’avventura, il romanzesco, l’eccitante che manca alla vostra vita quotidiana lo troverete nel film. Esso vi fa evadere completamente da voi stessi, portandovi in un nuovo meraviglioso mondo [...] uscite dalla mediocrità di tutti i giorni. Anche se soltanto per un pomeriggio o una sera [...] evadete*” (8). Caratteristica principale del cinema è quindi il riuscire a dare allo spettatore ciò che gli manca, fornire una sorta di compensazione rispetto ai suoi desideri più nascosti ed inconfessati. “*Il pubblico, indifferente alla qualità dei singoli prodotti, prova un forte senso di piacere, sublima i propri desideri, trova dei sostituti ai propri bisogni limi-*

6.7. Immagini della sala di proiezione del cinema Capitol di Roma durante la prima proiezione di Ben Hur (1960)



tati, con un modesto investimento di spesa.” (9).

Non è poi estraneo all'essenza della visione cinematografica - anzi, forse ne caratterizza da sempre una componente imprescindibile - l'emozione del viaggio, dell'esplorazione di ciò che è sconosciuto: il vedere un film è anche *arrivo* e *transito* in uno scenario distante, un luogo che non può essere visto-raggiunto altrimenti. A tale genere di concezione erano sicuramente ispirate le sale per la visione che nel XIX sec. anticiperanno la sala cinematografica: il diorama o il panorama ne sono un esempio. In quei luoghi “la visione panoramica del diciannovesimo secolo è quanto più si avvicina al mobile spazio scenico del cinema. La percezione che ne aveva lo spettatore portava infatti traccia della pittura di panorami, ma anche delle ferrovie e della flanerie, passeggiate urbane attraverso le architetture di luce della modernità. In quanto iscrizione di desiderio spaziale, i cinema discende inoltre dal vedutismo e dalla costruzione di spazio pittorico in termini scenici. In particolare, esso deve i propri codici figurativi allo spazio pittorresco portato in primo piano dall'estetica e dai ragionamenti topografici settecenteschi sul tema del giardino” (10). E la sede per quel viaggio potenziale cui lo spettatore si abbandona nello spettacolo cinematografico - il *site-seeing* citato da G. Bruno - è la *movie house*, prima ambulante, poi definitivamente insediata in un edificio. “Grazie al movimento, egli/ella passa attraverso sequenze, fasi narrative ed esperienze di limine. Gli spaesamenti culturali ed emozionali, così come i viaggi tra l familiare e l'ignoto, l'ordinario e lo straordinario, possono produrre la zona liminale di una casa lontana da casa. Segni e segnali guidano gli spettatori-passeggeri

ne loro *site-seeing*” (11).

Per certi versi, la stessa costruzione di un filmato - il suo montaggio in particolare - implica per altri versi la mobilità della mente dello spettatore davanti alle immagini proiettate che possono saltare nel tempo e nello spazio. Se “*in passato [...] lo spettatore si muoveva tra [una serie di] fenomeni attentamente predisposti, che egli coglieva in ordine sequenziale grazie al suo senso visivo [...] Oggi può trattarsi anche del percorso seguito dalla mente attraverso una molteplicità di fenomeni, assai distanti nel tempo e nello spazio, raccolti entro una certa sequenza in un singolo concetto significativo; e queste diverse impressioni passano di fronte allo spettatore immobile.*” (12). Come si accennava, è però il potenziale illusionistico la componente forse più eclatante nella fruizione di un film: “*La Chronofotografia [nome originario per definire la cinematografia] si è rapidamente diffusa nel mondo intero; ma se ha raggiunto popolarità, questo non è avvenuto in funzione del suo effettivo valore: ha avuto la buona fortuna di interessare il pubblico grazie alle graziose illusioni che regala*” (13). Nel cinema, come in nessuna delle altre forme di spettacolo, “*se sullo schermo muore qualcuno, si può anche provar dolore, ma con la sicurezza di non esserne coinvolti*” (14). Ed è questo il motivo per cui le immagini determinano il totale “rapimento emotivo” dello spettatore, ad oggi come nelle primissime proiezioni: “*Nell'arco di una ventina di minuti, il primo gruppo di spettatori [i 33 spettatori della prima proiezione dei f.lli Lumiere] aveva avuto la sensazione di perdita della nozione dello spazio e del tempo*” (15).

Le caratteristiche psicologico-emotive della fruizione cinematografica fin qui delineate riteniamo non possano essere trascurate al fine di comprendere come si determinarono quelle esigenze funzionali particolari ed atipiche rispetto agli altri generi di spettacolo. Il progetto dei luoghi cinematografici si adeguò conseguentemente a quelle nuove esigenze, delineando una particolare *tipologia* edilizia per i cinema, pur nelle diverse declinazioni linguistiche succedutesi nel tempo. *“L’architettura del cinema ha partecipato al movimento culturale che è la storia dello <spazio della luce>: in rapporto a questi altri mezzi, che hanno tutti tracciato la mappa dello spazio moderno e hanno prodotto un effetto di viaggio simulato, essa è diventata un fattore per la costruzione del moderno spazio visivo - uno strumento geografico per redigere la mappa dei luoghi e attraversarli”* (16).

Per consentire allo spettatore la migliore simulazione di quel *viaggio* cui prima si accennava, la sala cinematografica deve assicurare indisturbata oggettività alla fruizione, assecondare per le immagini in

movimento quella necessaria *intimità-estraneità dello spettatore* nella completa oscurità e silenziosità del luogo: il progetto del cinematografo deve quindi garantire le migliori condizioni per *“assistere ad una rappresentazione verosimile, di ogni luogo, di ogni emozione, di ogni situazione, replicando costantemente la morte e la vita, gli odi e gli amori, l’avventura picaresca come l’analisi dell’interiorità”* (17). E le sale cinematografiche del secondo dopoguerra in particolare, esaurita o sicuramente ridimensionata rispetto al passato quella componente educativa e documentaristica del cinema per i fruitori, saranno fondamentalmente i luoghi in cui diventerà possibile la *cattura della realtà* perché possa essere trasformata in *emozione*. Una realtà, quella del secondo dopoguerra in Italia, ispirata ad una sostanziale fiducia in un futuro di ritrovata prosperità economica, densa di speranza ed aspettative che ponessero fine alle miserie del recente conflitto: il cinematografo sarà il luogo in cui si materializzerà il *sogno* di quella rinascita.



I. Fotografia d'epoca del sotterraneo del Gran Café di Boulevard des Capucines a Parigi, sede della prima proiezione cinematografica



## 2.4

### Tutti al cinema: caratteri tipologici e requisiti di comfort degli ambienti di proiezione nel secondo dopoguerra in Italia

Le considerazioni inerenti la fruizione dello spettacolo cinematografico sopra richiamate costituiscono a nostro avviso elementi significativi per delineare anche sotto il profilo architettonico un'analisi degli edifici cinematografici del secondo dopoguerra in Italia, riconoscendo nelle particolarità psicologiche ed emotive legate alla visione dei filmati alcune delle componenti funzionali ineludibili al fine di identificare le caratteristiche tipologiche dei luoghi. A questo proposito appare necessario subito sottolineare che la forma delle sale di proiezione, fin dal primo periodo di diffusione del mezzo cinematografico nella società, fosse stata influenzata pesantemente da esigenze di tipo funzionale: *“Il cinematografo definisce pian piano una propria cifra stilistica e delinea una propria architettura dettata da esigenze tecnologiche e di sicurezza sempre più severe e dalla necessità di incanalare entro precisi schemi commerciali le emozioni e le abitudini di questo pubblico neonato ma già esigente”* (1). E proprio le specificità funzionali dell'attività cinematografica contribuirono a definire una distinta categoria architettonico-tipologica del luogo di spettacolo rispetto ai suoi predecessori (2).

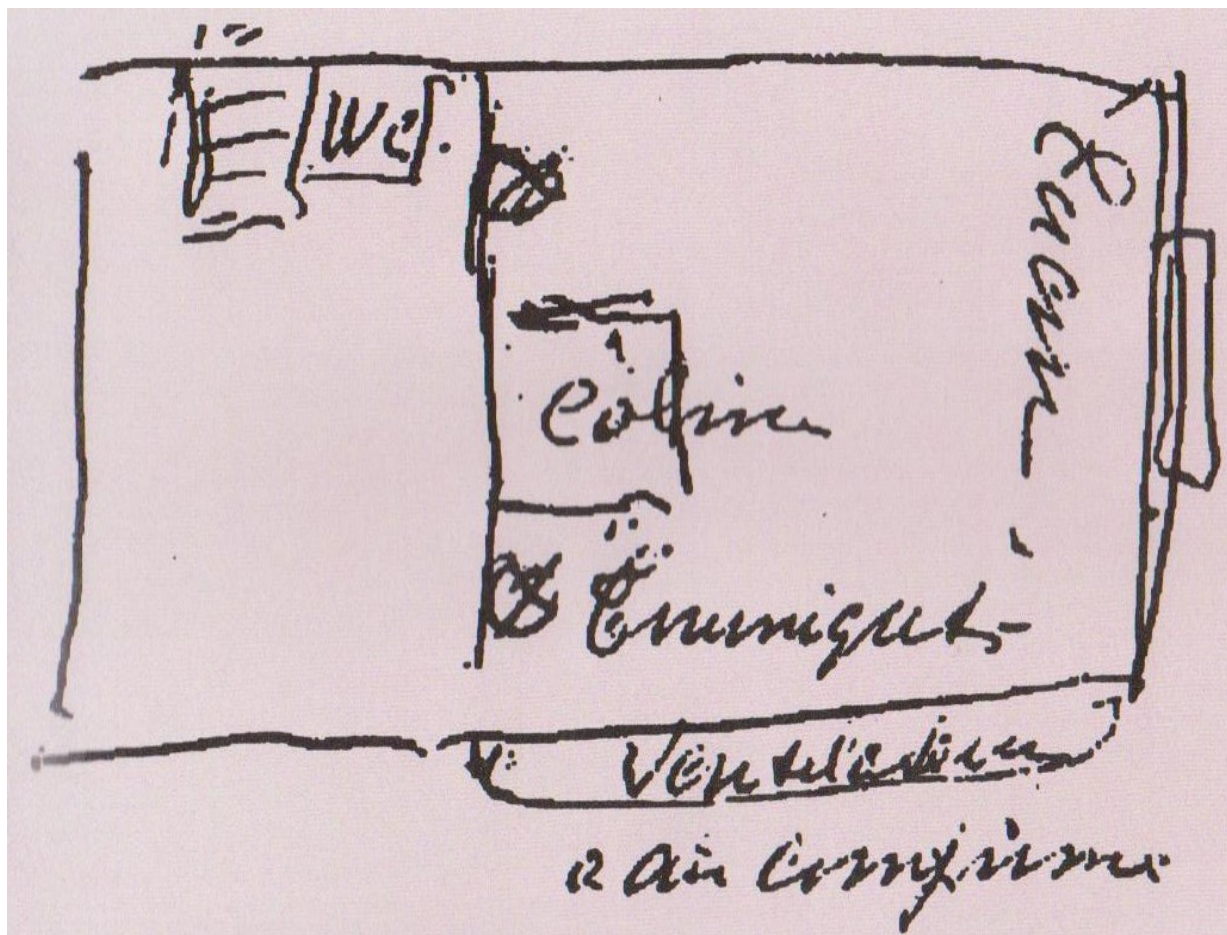
Da questo punto di vista, l'interrogativo che muove la nostra ricerca è quindi il seguente: le sale cinematografiche costruite nel secondo dopoguerra in Italia, possono essere identificate come apparte-

nenti ad uno “spazio tipo”, logicamente identificabile e perciò classificabile? Tale possibile identificazione, parafrasando un assunto di A. Monestiroli (3), sta fondamentalmente nella possibilità di individuare nel luogo costruito una relazione stabile tra forma architettonica, destinazione d'uso e sistema costruttivo. Si tratta di riconoscere, come sopra richiamato, la *ragione* di ogni edificio, ovvero quell'insieme di *“conoscenze ed aspirazioni di una collettività che hanno preso forma in un progetto compiuto”* (4), ciò che attribuisce al luogo una sorta di *stato di necessità* nell'accogliere una funzione divenuta *rituale per la collettività*. Le nostre considerazioni saranno quindi rivolte a chiarire i requisiti tipologici che caratterizzarono l'edificio cinematografico del secondo dopoguerra in Italia, concentrando l'attenzione in particolare sulle caratteristiche architettoniche della sala di proiezione, posto che i luoghi complementari a quell'ambiente principale o costituiscano fatti eminentemente tecnici e funzionali (cabina di proiezione, uffici, apparati distributivi, ...), o coincidano con le aree di ingresso-relazione rispondendo quindi a quei requisiti di visibilità e richiamo per la collettività urbana visti in precedenza.

Si sono quindi analizzati per l'edificio cinematografico principalmente i seguenti due aspetti: requisiti formali e requisiti di comfort visuale ed acustico della sala di proiezione, così come si vennero a determinare il periodo in oggetto.

Relativamente al primo dei due temi, la forma architettonica della sala di proiezione, essa è di norma riconducibile ad alcuni precisi schemi geometri-

2. Schizzo dei Fratelli Lumiere del sotterraneo Gran Café di Boulevard des Capucines, sede della prima proiezione cinematografica dei f.lli Lumiere; sarà attiva tra il 1895 al 1901

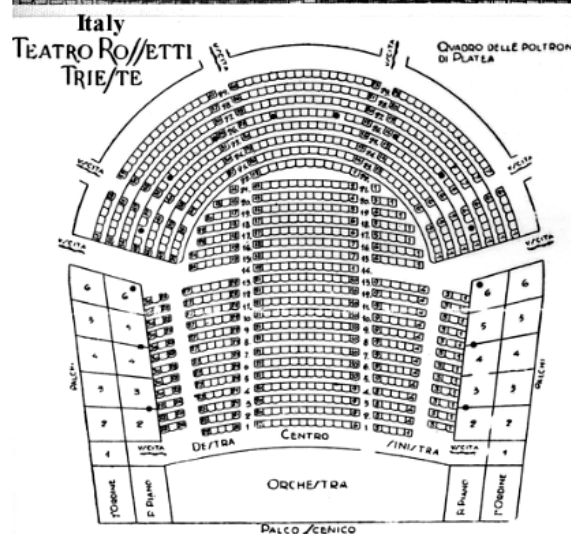
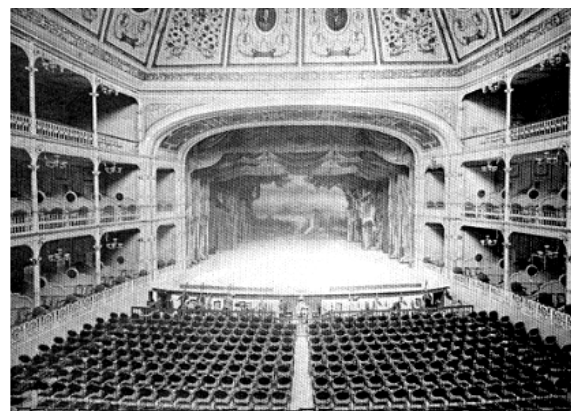
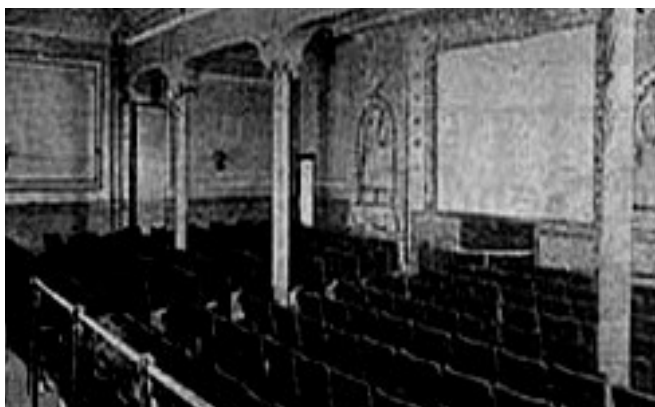


ci, ovvero ricalca regole compositive ricorrenti che risultarono dall'evoluzione storica della forma teatrale tradizionale nonché dalle sale di spettacolo a destinazione promiscua che si susseguirono dalla fine del XIX secolo in avanti. Si è accennato sopra che le prime proiezioni cinematografiche si svolsero in luoghi estemporanei e provvisori senza alcun pregio architettonico e privi di ogni necessario requisito di qualità funzionale - si pensi al sotterraneo del Café utilizzato dai f.lli Lumiere per la prima rappresentazione della storia del cinema, ai localimagazzino trasformati in Nickelodeon destinati specificatamente alla proiezione o ancora agli allestimenti mobili dei *baracconi* ambulanti. Altra modalità fu la condivisione di ambienti di spettacolo solitamente utilizzati da altro tipo di rappresentazioni, teatrali o musicali, a ben vedere altrettanto inadatti alle proiezioni, sia sotto il profilo funzionale sia per non avere solitamente un adeguato rapporto di prossimità con i luoghi della mobilità urbana, ovvero non potendo assecondare quell'esigenza di continuo aggiornamento della programmazione che l'attività cinematografica imponeva. "Il cinema come tipologia architettonica acquista la sua autonomia piuttosto tardivamente rispetto all'invenzione dei Fratelli Lumiere a fine ottocento. Le sale cinematografiche nascono infatti come sviluppo degli ambienti destinati all'intrattenimento, in primis il teatro [...] già nel 1907 in Italia si aprono più di 500 sale cinematografiche, anche se spesso si tratta di adattamenti di spazi eterogenei per l'arte che ha sì una sua specificità, ma deve ancora diventare quel fenomeno di massa che nel [secondo] dopoguerra surclasserà tutte le altre forme

3,4. Interno di un Nickelodeon (USA, anni '10)

5,6. Politeama Rossetti (N. Bruno), Trieste fine XIX sec.: planimetria e fotografia della sala

7. Politeama Genovese (N. Bruno), Genova 1895



di spettacolo" (5).

Quella riportata nel seguito costituisce una sommaria identificazione dell'evoluzione subita dalla forma architettonica delle sale cinematografiche a partire dalla fine del XIX secolo in Italia, un periodo in cui le varie forme di spettacolo teatrale, musicale e cinematografico risultarono frequentemente compresenti.

a) Politeama e sale cinematografiche (anni '10-'20)  
Dagli inizi del '900 la sala teatrale tradizionale (teatro "all'italiana") è progressivamente abbandonata per essere preferita a quella del *Politeama*, una sala di spettacolo di tipo polivalente - teatro, musica, cinema ma anche spettacoli circensi e cabare' - dove i tradizionali *palchetti* della parte retrostante la sala vengono sostituiti progressivamente da una unica galleria inclinata comunque arrotondata, a privilegiare una visione frontale della scena. I palchetti sopravvivono solo nelle parti laterali della sala più prossime al palcoscenico, mentre scompaiono le divisioni reciproche preferendo una organizzazione delle sedute in tratti di galleria laterali aperti; la dotazione scenotecnica è ancora piuttosto nutrita (torre scenica, apparato luci, macchine e attrezzature sceniche, ...), ma spesso il palcoscenico è utilizzato per organizzare altri settori di sedute così come la stessa platea può fungere da arena per lo spettacolo. Sono gli anni in cui anche lo stesso spettacolo teatrale rivede l'impostazione drammaturgica tradizionale, eliminando gran parte delle componenti scenografiche dalle rappresentazioni teatrali ottocentesche per rivalutare la figura



8.9. Cinema Corso (M. Piacentini), Roma 1917: fotografia della sala di proiezione e della facciata principale



dell'attore, unico vero protagonista della scena (6). Parallelamente sorsero anche in Italia, pur senza mai arrivare alle dimensioni delle sale edificate all'estero - i Movie Palace americani sono un esempio -, i primi edifici destinati specificatamente allo spettacolo cinematografico, ciò particolarmente a partire dalla prima metà degli anni '10: il *Cinematografo Lumiere* (1905) e il *Cinematografo Splendor* (1914) a Pisa, il *Cinema Centrale* (1909-1933) a Milano, il *Cinema Ghersi* (1915) a Torino e il cinema il *Cinema Centrale* (7) e il *Salone Margherita* (1913) a Livorno. A Firenze "alle cinque sale stabili che si registrano prima del 1908, se ne aggiungono infatti molte altre [...] che tuttavia durano lo spazio di un mattino. Già intorno al 1910 di delinea una geografia all'incirca stabile, con poco più di una dozzina di sale principali nel centro cittadino e poche altre nelle sue immediate adiacenze" (8).

Rare sono comunque le realizzazioni nelle quali si escluse l'apparato scenico e la *fossa orchestrale* per i musicisti, stante la necessità di accompagnare le proiezioni con esecuzioni musicali dal vivo: il progetto di sale esclusivamente cinematografiche costituisce ancora un tema progettuale inconsueto - lo testimonia l'assenza di questo tema dal curriculum dei progettisti del periodo - mentre si assiste più di frequente o al riuso di sale già esistenti o alla riproposizione di forme architettoniche che si rifacevano comunque ad una disposizione delle sedute derivante dalla sala teatrale "all'italiana". "Gli edifici destinati alla nuova forma di spettacolo negli anni Dieci non presentano [...] ancora alcuna specificità tipologica né caratterizzazione architettonica autonoma; le

*prime sale realizzate ex novo come cinema-teatro fanno riferimento alle forme teatrali*" (9).

#### b) Cinema-teatro e cinema (anni '20 -'40)

La forma del Politeama evolve in quella del Cinema-Teatro, un ambiente di spettacolo dove la galleria (raramente raddoppiata) rettifica la sua forma in una figura rettangolare allungata, approfondendosi verso il fondo della sala e spesso prolungandosi lateralmente verso la scena con bracci-ballatoio; la sala ha comunque sempre una destinazione d'uso polivalente con una dotazione scenica che consente ancora la rappresentazione teatrale. A questo proposito G. Lavini, in uno dei primi scritti inerenti la sala cinematografica (10), riferisce che il modello architettonico di *Cinema-Teatro* è il Cinema Corso a Roma, progettato da M. Piacentini nel 1917. La sala prevedeva la "convergenza visuale verso lo schermo" disponendo le sedute con una disposizione planimetrica *trapezoidale*, l'eliminazione di ogni sostegno verticale al di sotto della galleria - una soluzione adottata anticipatamente nel cinema Olympia di Catania nel 1913 su progetto di F. Fichera -, la possibilità di ventilare e illuminare la sala con l'apertura della cupola posta a soffitto dell'ambiente e la predisposizione di numerosi ambienti accessori (foyer, bar, ...), un po' come accadeva per l'edificio teatrale tradizionale. Circa il materiale usato a rivestimento delle pareti interne, lo stesso M. Piacentini dichiara "Non un tempio, non un oratorio, dovevo io fare, ma un puro e semplice cinematografo. E lo dovevo fare di stucco". L'autore sottolinea quindi la necessità, usuale per il periodo, di campire le superfici

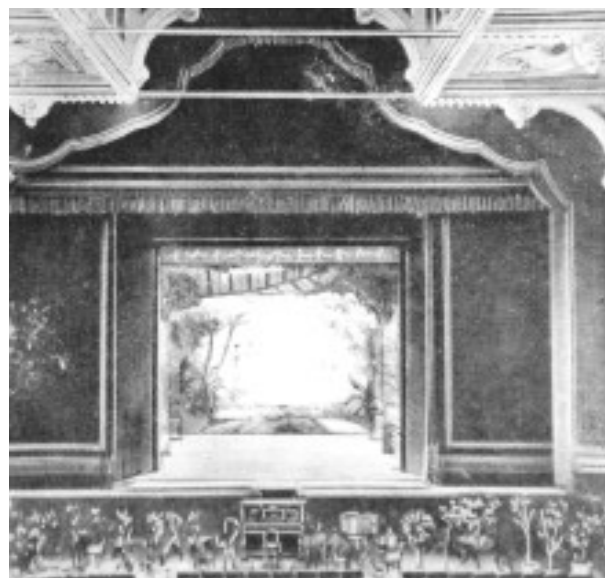
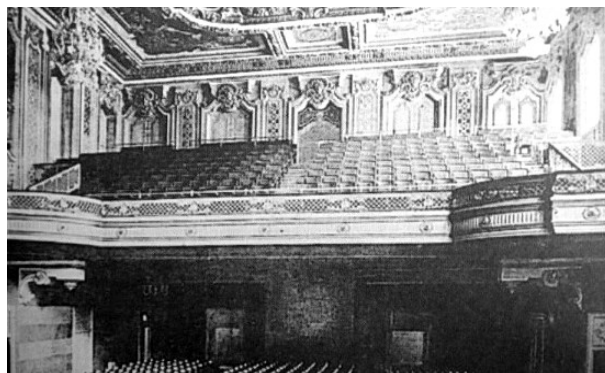
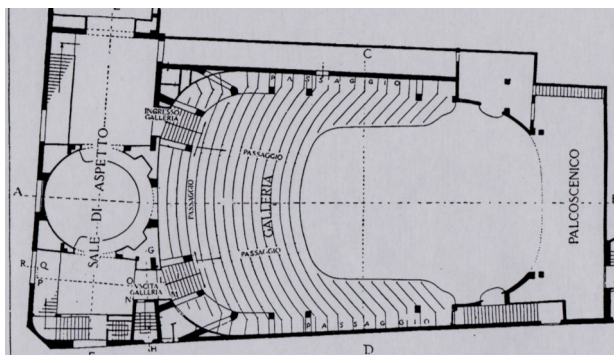
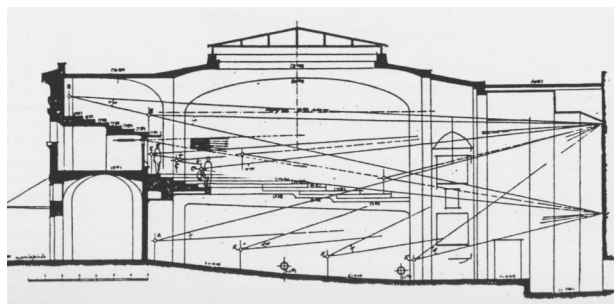


10. Cinema Principe, Padova 1929

11,12. Cinema Barberini (M. Piacentini), Roma 1923: sezione longitudinale e pianta

13. Cinema Vittoria, Torino 1924

14,15. Cinema Italia, Torino 1930: fotografie della sala di proiezione



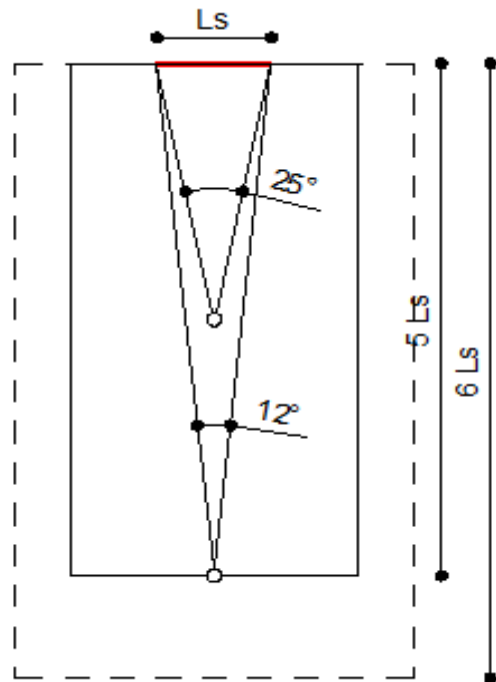
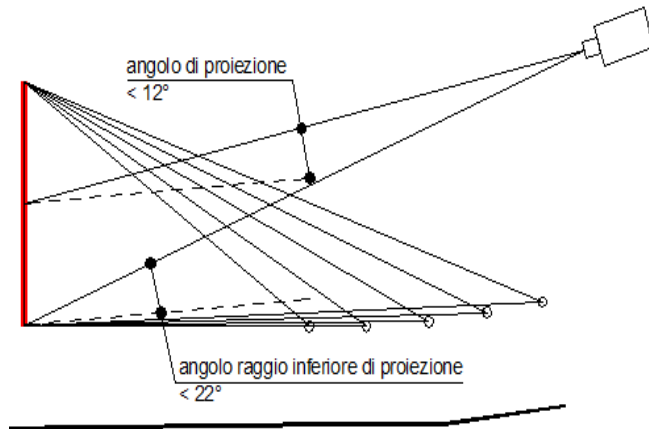
della sala mediante cornici, lesene, riquadri, elementi geometrici in piano o in rilievo, ovvero elementi decorativi in ogni caso eseguiti mediante l'uso di materiale plastico adesivo (legante idraulico misto ad inerte) posto in opera su supporti massivi (muratura in laterizio, ...) o su superfici di tamponamento (tavolato in legno, orditi grigliati, cannicciato di fiume, ...). Va sottolineato però che l'uso dello stucco nei rivestimenti interni ricalcava la lunga tradizione costruttiva relativa alle sale teatrali che, nel caso degli ambienti principali, prevedeva l'uso di materiali di rivestimento tendenzialmente fono-riflettenti, a favorire la riflessione del suono delle pareti laterali e a soffitto durante l'esecuzione musicale che accompagnava le rappresentazioni.

In questa prima fase l'architettura dell'edificio cinematografico, la sua immagine urbana, se assume caratteri per lo più indifferenti all'attività contenuta, enfatizza solitamente l'eccezionalità del luogo, il suo essere elemento emergente nel tessuto urbano e ciò mediante l'uso di elementi linguistici di natura aulica. Tra le impostazioni più note può essere citata l'impianto di tipo "basilicale" che caratterizzò la volumetria esterna di alcuni notevoli edifici cinematografici dell'epoca - il Cinema Principe (Torino 1928), il Cinema-Teatro Savoia (Torino 1928;), il Cinema Principe (Padova 1929) - edifici contraddistinti da una copertura a due falde e dalla forma timpanata del fronte principale (11).

Le principali caratteristiche compositivo-formali del Cinema-Teatro possono essere quindi per quel periodo così riassunte:

. la forma della sala ha sostanzialmente una geome-

16,17. Rapporti dimensionali e angoli visuali ottimali della sala in relazione a alle dimensioni dello schermo di formato 4/3



tria in pianta di tipo *rettangolare allungata*, a sostituire definitivamente la forma “a ferro di cavallo” del teatro all’italiana tradizionale; le sedute sono disposte in platea e galleria ambedue inclinate, quest’ultima spesso prolungata verso la scena con bracci-ballatoio laterali; raramente sono presenti gallerie di secondo e terzo ordine;

. seppure di dimensioni ridotte rispetto al teatro ottocentesco, è sempre presente un apparato scenico a consentire lo svolgimento di spettacoli teatrali, lirico-teatrali e musicali, ciò in relazione alla necessità di accompagnare le pellicole con esecuzioni musicali - l’invenzione delle pellicole accompagnate da un *sonoro parlato* sarà solo del 1927 con la pellicola *The jazz singer*;

. gli spazi di ingresso-relazione (atrio, foyer, ...) sono posti solitamente allo stessa quota e prossimi al livello stradale, pur diminuendo di dimensione rispetto agli ambienti omologhi del teatro tradizionale; tali ambienti acquistano la valenza di *aree-filtro*, non esterni né completamente interni all’edificio cinematografico come invece accadeva per il foyer posto solitamente al piano nobile dell’edificio teatrale;

. gli apparati decorativi e i rivestimenti interni delle sale di proiezione favoriscono, almeno fino all’avvento del sonoro, una condizione di moderata riverberazione della sala - arredi e superfici di rivestimento tendenzialmente fono-riflettenti -, ciò per assecondare l’idonea fruizione delle esecuzioni musicali che accompagnavano la proiezione dei filmati;

. le dimensioni dello schermo riproducono *in grande* il formato di un fotogramma cinematografico

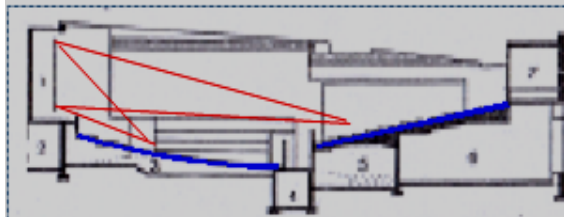
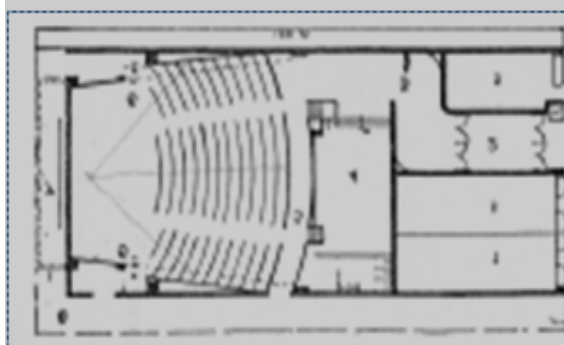
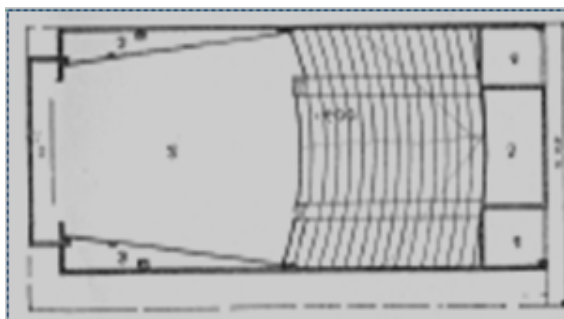
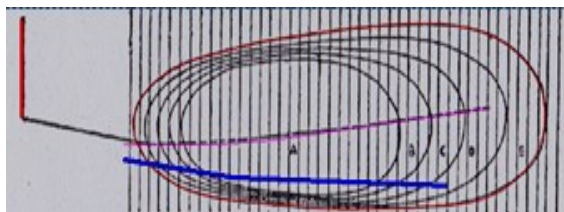
(23,5 x 17,5 mm o 23,5 x 15,2 mm), ovvero con rapporti proporzionali compresi tra 1,33:1 e 1,66:1, in relazione alla tipologia di film, rispettivamente muto o accompagnato da una traccia sonora; tale formato sarà mantenuto inalterato fino al periodo successivo al secondo conflitto mondiale, e sostituito definitivamente a partire dai primi anni ‘50 con l’avvento del *Cinemascope* (2,55:1) cui si accennerà in seguito;

Sotto il profilo funzionale la visibilità ottimale nelle sale cinematografiche in funzione nel periodo compreso tra le due guerre, è rapportata fondamentalmente proprio alle dimensioni dello schermo di proiezione - il *Vistavision*, come richiamato sopra, con proporzioni comprese tra 1,33:1 e 1,66:1. La lunghezza della sala non deve quindi superare una dimensione tale per cui l’angolo di visuale dello spettatore verso lo schermo sia inferiore a 12°, ovvero pari a 5≈6 volte la larghezza dello schermo; 25° è ritenuta la misura dell’angolo visuale ottimale per chi dovesse essere seduto al centro della sala inquadrando completamente lo schermo di proiezione; lo schermo è posizionato verticalmente, con una inclinazione del raggio di proiezione massima di 15°≈18°, ovvero una inclinazione della parte inferiore del fascio luminoso minore di 22° rispetto alla perpendicolare.

A questo genere di rapporti si riferiscono gli schemi progettuali messi a punto nel periodo tra le due guerre (in particolare, B. Shangler negli Stati Uniti e P. De Montaut in Francia) che si proponevano di individuare, in sale teatrali di tipo tradizionale, le aree del pubblico fornite di una visuale ottimale. Le

18. Schema di ottimizzazione visibilità-capienza della sala cinematografica sul piano verticale (da B. Schangler)

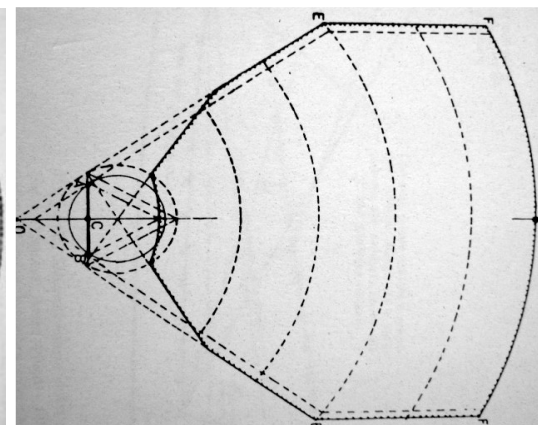
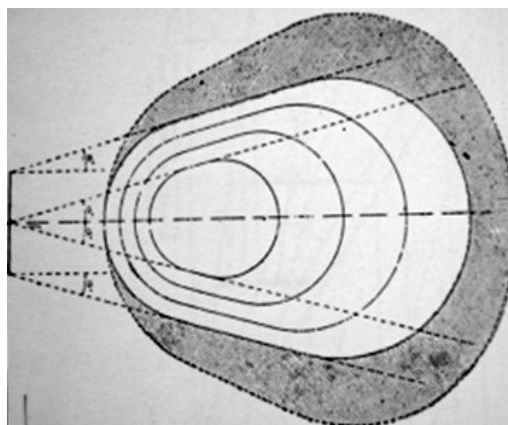
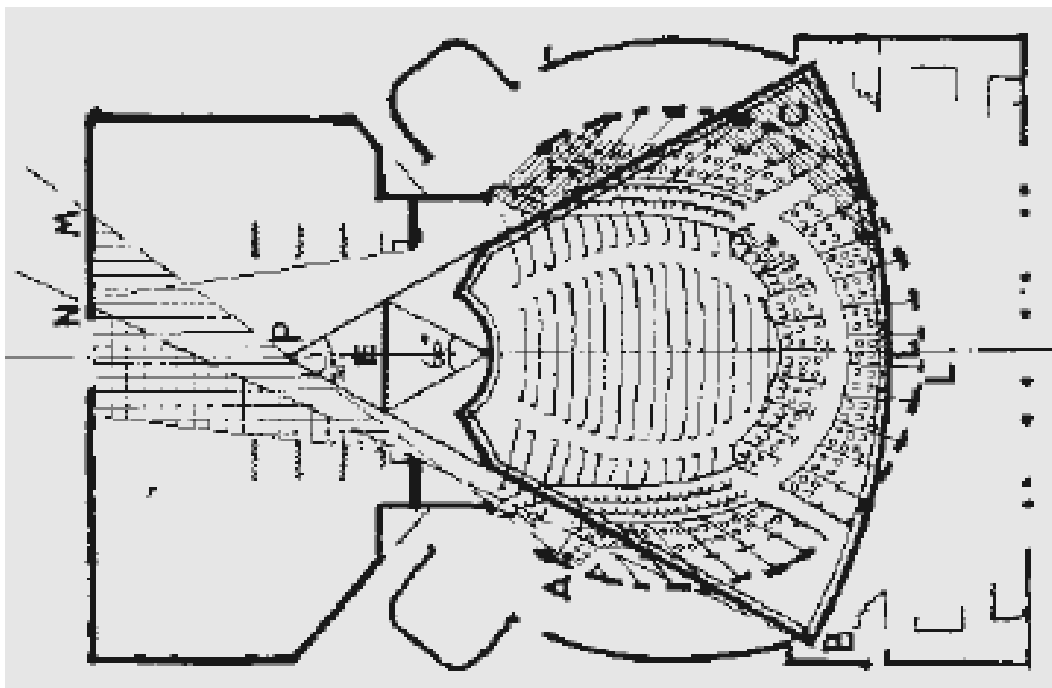
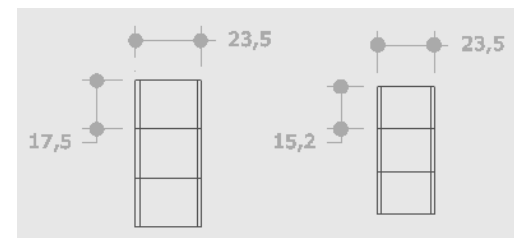
19,20. Progetto di piccola sala cinematografica con platea in contropendenza (da B. Schangler); singolare è il profilo in “contropendenza” della platea, inclinazione che avrebbe consentito una maggiore capienza alla sala



21. Dimensioni del fotogramma cinematografico, nei film muti e sonori (a lato)

22. Studi di visibilità dello schermo cinematografico nel Teatro degli *Champs-Elisées* a Parigi (da P. De Montaut)

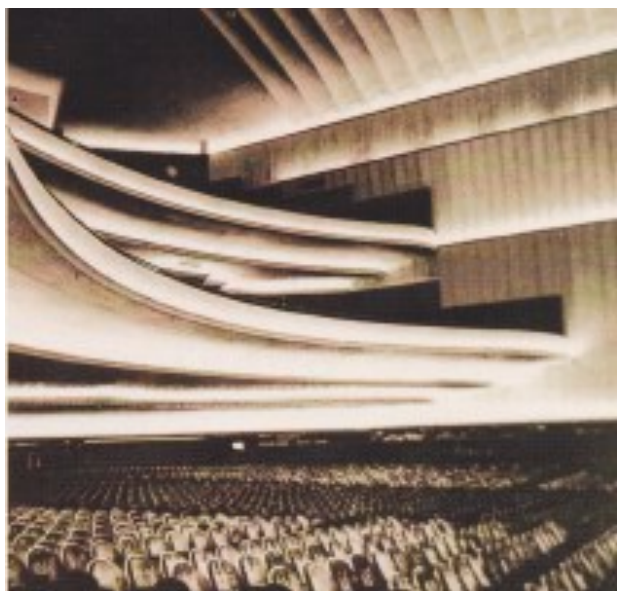
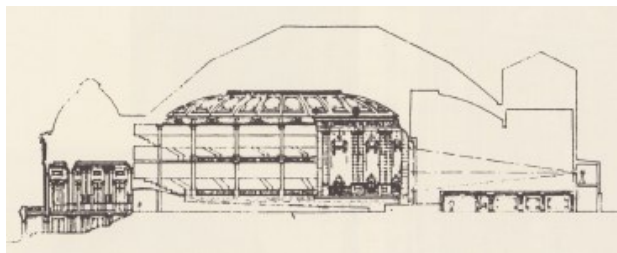
23,24. Schemi planimetrici di adattabilità della visione cinematografica alla platea di sale teatrali tradizionali (da P. De Montaut)





25,26. Cinema Gaumont Parigi: sezione longitudinale e fotografia della sala precedenti all'intervento di rinnovo degli arredi interni

27. fotografia della sala di proiezione successiva all'intervento di restauro attuato negli anni Trenta



porzioni di platea maggiormente idonee alla fruizione della proiezione erano ricavate, sia sul piano orizzontale che su quello verticale, in relazione alle dimensioni, alla distanza e all'inclinazione dello schermo rispetto ad ogni singola seduta.

Sul piano orizzontale, l'area ottimale della platea risultava quella limitata da assi orientati di  $15^\circ$  rispetto alle perpendicolari ai bordi dello schermo ( $30^\circ$ , per una visibilità ritenuta ancora accettabile); ad analoghe conclusioni portavano anche gli schemi che intendevano "normalizzare" le porzioni di platea di un teatro tradizionale rispetto alla presenza di uno schermo nel luogo del palcoscenico.

Sul piano verticale, l'inclinazione corretta della galleria era ottenuta verificando che gli angoli visuali di ogni seduta non fossero troppo acuti rispetto allo schermo, ovvero dovessero risultare  $> 6^\circ$ .

Ne risultarono soluzioni formali in qualche modo innovative rispetto alle disposizioni del teatro tradizionali, dovendo garantire, a parità di volume, idonea visibilità e la maggiore capienza possibile per la sala di proiezione. La forma *rettangolare allungata*, con suddivisione delle sedute tra galleria e platea viene ritenuta la disposizione più idonea, per il secondo elemento si ipotizza paradossalmente una inclinazione in "contropendenza", cioè per assecondare una migliore visibilità del fascio luminoso sullo schermo (secondo B. Schangler).

Secondo quell'impostazione, l'area di attenzione è comunque *puntuale* in relazione all'ampiezza-larghezza della platea, ovvero concentrata in un'area piuttosto ristretta ed arretrata rispetto alla linea del boccascena, a simulare una visione di un

spettacolo teatrale tradizionale. Ma mentre nella visione teatrale la scena poteva essere vista *di scorcio*, minimizzando il disagio degli spettatori più lontani grazie alla percezione reale della profondità della scena, nel caso della fruizione cinematografica la visione di immagini "comprese" sull'unico piano visivo fornito dal telo di proiezione poneva il limite dell'eccessiva distanza di gran parte delle sedute. Si profilava quindi l'esigenza di *avvicinare* l'immagine agli spettatori, effetto che progressivamente fu raggiunto, a parità di ampiezza volumetrica della sala, ingrandendo la superficie dello schermo.

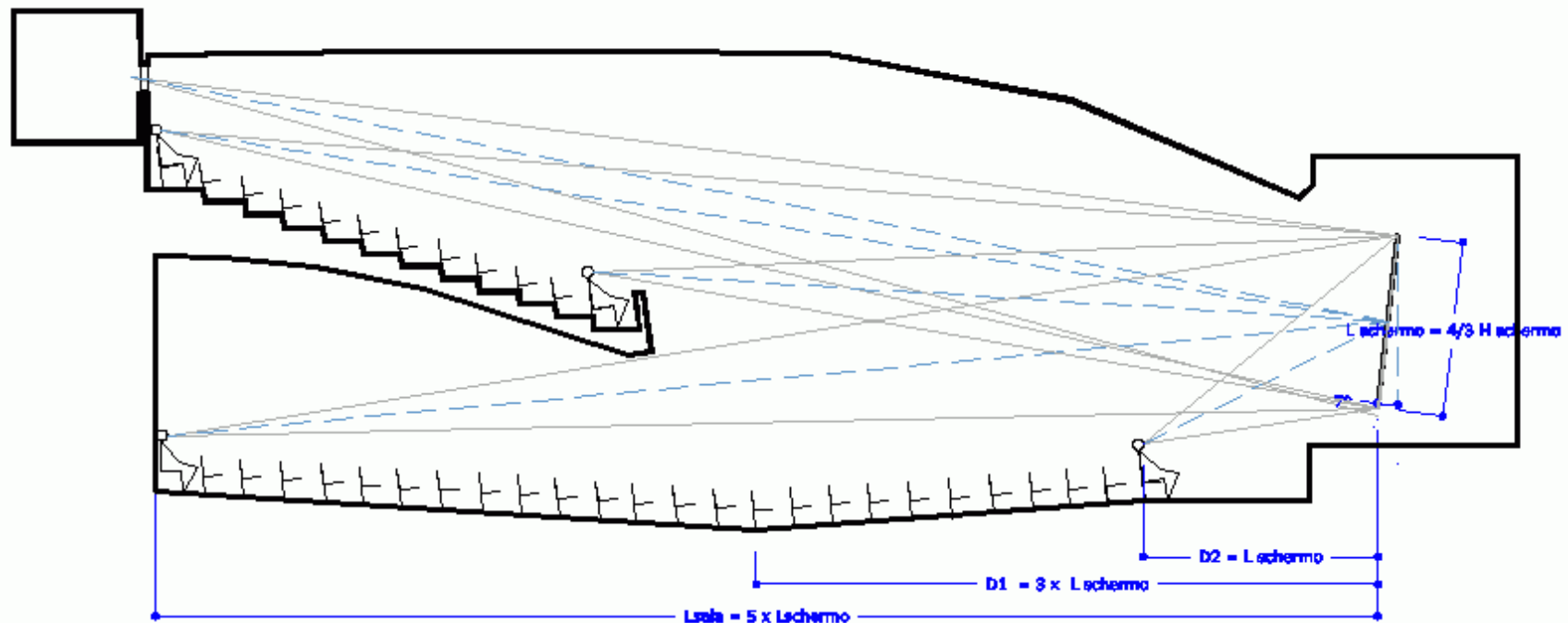
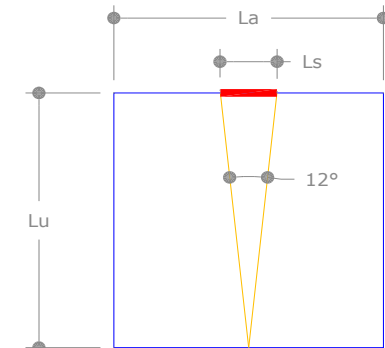
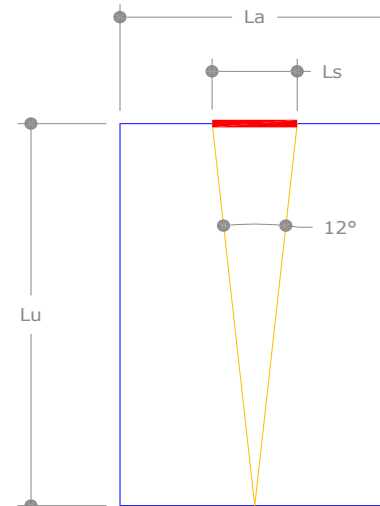
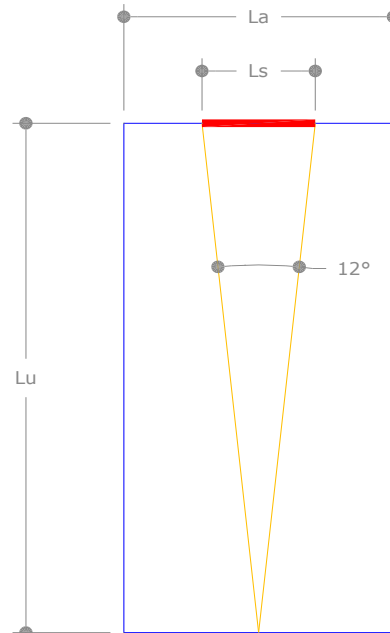
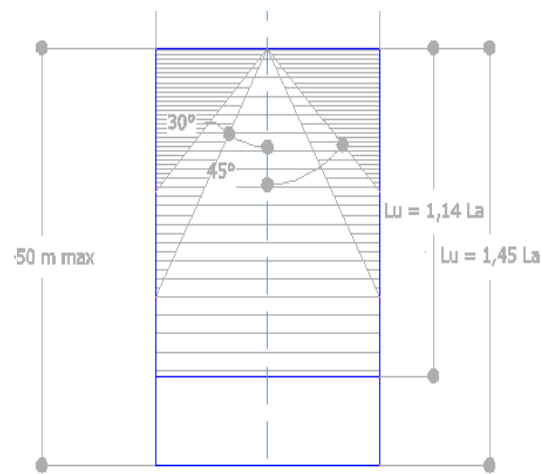
Una delle più importanti innovazioni inerenti la tecnica di proiezione cinematografica, ciò che influenzò conseguentemente anche il progetto degli ambienti dagli anni '30 in poi, riguardò l'accompagnamento sonoro dei filmati (12) con l'eliminazione delle esecuzioni musicali, dal vivo e prive di amplificazione sonora, durante le proiezioni. Se questa tecnologia non causerà sostanziali variazioni nella concezione formale delle sale cinematografiche, determinerà però l'esigenza di modificare pesantemente le modalità di loro arredi, rendendo necessario il largo uso di materiali di rivestimento di tipo fonoassorbente. *"L'avvento del suono si può dire che sia stato un fattore decisivo nell'evoluzione delle sale cinematografiche, poiché ebbe importanza pari al capovolgimento apportato al linguaggio cinematografico. I progettisti dovettero affrontare e risolvere i problemi di una buona audizione e contemporaneamente studiarono i problemi di una buona visibilità"* (13). Divenne in qualche modo sempre più evidente che la discreta qualità riverberante degli ambienti cinematografici -



28, Schemi di visibilità della sala cinematografica

(da E. Neufert)

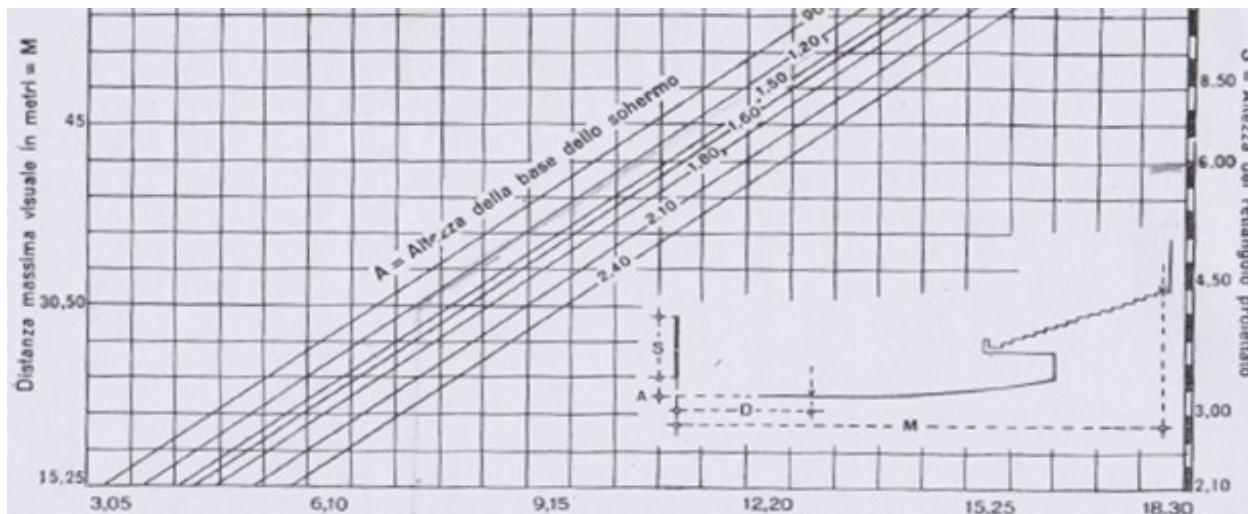
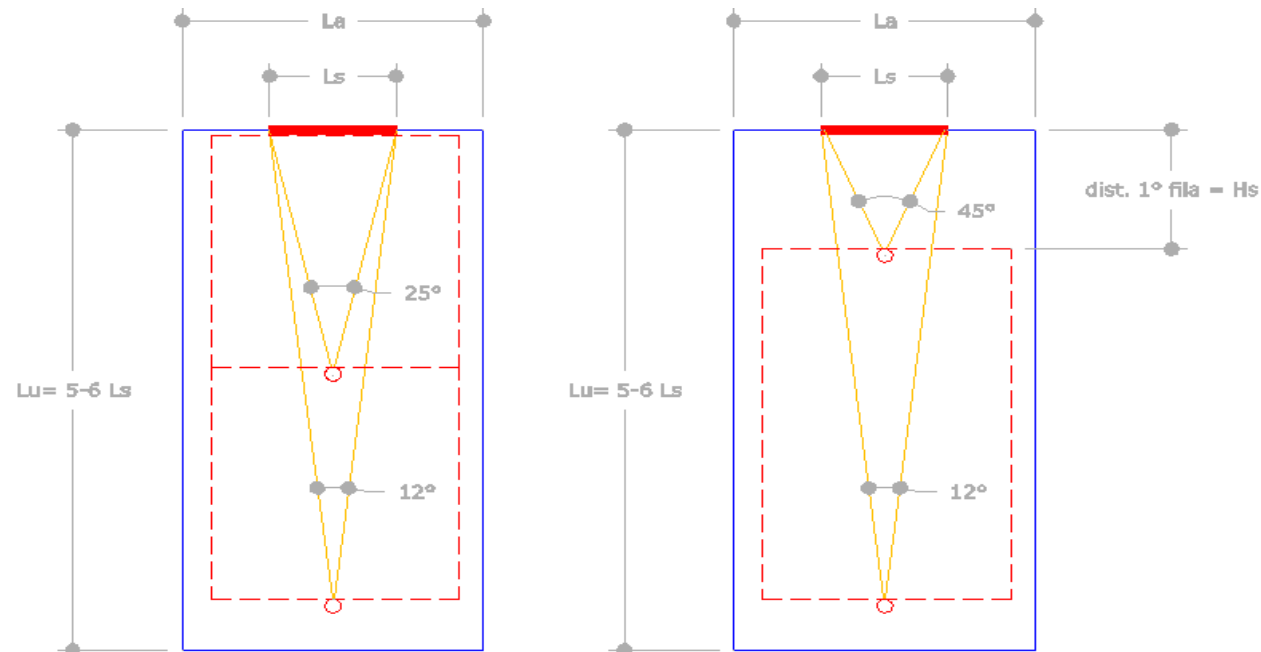
29,30. Schemi di dimensionamento ottimale della sala cinematografica, in pianta e sezione (da E. Neufert)



31. Rapporti dimensionali tra le dimensioni della sala e lo schermo (da A. Cassi-Ramelli)

32. Relazione reciproca tra altezza dello schermo, distanza tra la 1° fila di sedute, distanza e altezza dello schermo dal piano della platea (da A. Cassi-Ramelli)

33. Proporzione tra le dimensioni dello schermo di proiezione (da A. Cassi-Ramelli)



prolungamento del suono dell'ambiente al cessare della sorgente sonora - non sarebbe stata più idonea in futuro, essendo divenuto necessario il rapido estinguersi in sala del suono riprodotto dall'impianto di diffusione sonora. In linea con questa esigenza, solo per fornire un esempio del cambiamento della qualità degli arredi cui le sale cinematografiche andarono incontro dopo l'avvento del sonoro nel cinema, i rivestimenti della sala di proiezione del Cinema Gaumont a Parigi negli anni '30 e successivamente negli anni '50, furono radicalmente rinnovati eliminando ogni tipo di rivestimento ad intonaco delle superfici ed installando pannellature e sedute di tipo fonoassorbente.

Ripercorrendo quali furono in quel periodo i riferimenti progettuali per il disegno della sala cinematografica, è significativo rileggere le indicazioni fornite da E. Neufert nel suo *Baueingwurfslehre* edito nel 1936 (14), un manuale di stampo razionalista tra i primi a riportare utili indicazioni compositive per la sala cinematografica. L'autore, nel richiamare la necessità di provvedere alla predisposizione di locali espressamente dedicati alla proiezione cinematografica - ambienti con "disposizione speciale" - sottolinea che le immagini devono essere viste dagli spettatori nella condizione migliore, ovvero "senza distorsione", quando "i punti di presa, proiezione e osservazione si sovrappongono".

Le proporzioni ottimali della sala cinematografica sono quindi determinate dalla larghezza dello schermo, quest'ultima a sua volta individuata dal fascio luminoso della proiezione (l'angolo di riferimento minimo è di 12°).

Si instaurano quindi le seguenti proporzioni:

$$Lu = 5 Ls \text{ (schermo)}$$

Il rapporto tra larghezza (La) e la lunghezza (Lu) della sala può assumere i seguenti valori

$$1:1 \quad 1:1,5 \quad 1:2$$

La pianta della sala segue i seguenti rapporti proporzionali ottimali

$$Lu = 1,45-1,14 \quad La (< 40 \approx 50 \text{ m})$$

Le aree di visibilità ottimale vengono individuate tra gli angoli di 30° simmetrici rispetto all'asse della sala; le aree comprese tra angoli di 45° hanno visibilità ritenuta comunque accettabile. Per le sedute poste oltre a tale angolo visuale, l'autore considera la visibilità inaccettabile.

Sul piano verticale, l'autore fornisce un unico schema di riferimento dal quale possono essere dedotti i seguenti dati progettuali:

- le dimensioni della sala sono riferite a quelle di uno schermo tradizionale (rapporto L/H = 4/3);

- è individuata la minima distanza dallo schermo pari alla sua larghezza (D1), e la lunghezza del tratto di platea in contropendenza, pari a tre volte la larghezza dello schermo (D2) e la lunghezza massima della sala (D3);

- lo schermo è inclinato rispetto alla verticale di 7°, ciò a favorire la perpendicolarità della proiezione ( $\approx 90^\circ$ ).

Analoghe conclusioni sono individuate da A. Cassi Ramelli nel suo trattato relativo ai luoghi di spettacolo edito nel 1948 (15). L'autore relaziona le dimensioni della sala con quelle dello schermo di proiezione, considerando queste ultime comprese tra 1,2:1 ~ 1,35:1, ed individuando un angolo di

proiezione ottimale non inferiore a 12°; le distanze massime rispetto al piano dello schermo erano poi determinate di conseguenza, in relazione alla distanza dello schermo dalle prime file e all'altezza di questo rispetto al piano della platea.

Tra i protagonisti che in Italia realizzarono nel periodo compreso tra le due guerre sale cinematografiche è necessario ricordare M. Cavallè (16), A. Rimini (Cinema Colosseo, Milano 1926-'27, Cinema Massimo, Milano 1939), M. Piacentini (Cinema Teatro Barberini, Roma 1929-'30) (17), A. Foschini (Super Cinema, Roma 1927), A. Libera, N. Baroni (Cinema-Teatro Rex, Firenze 1937).

#### c) Cinema (anni '50 -'60)

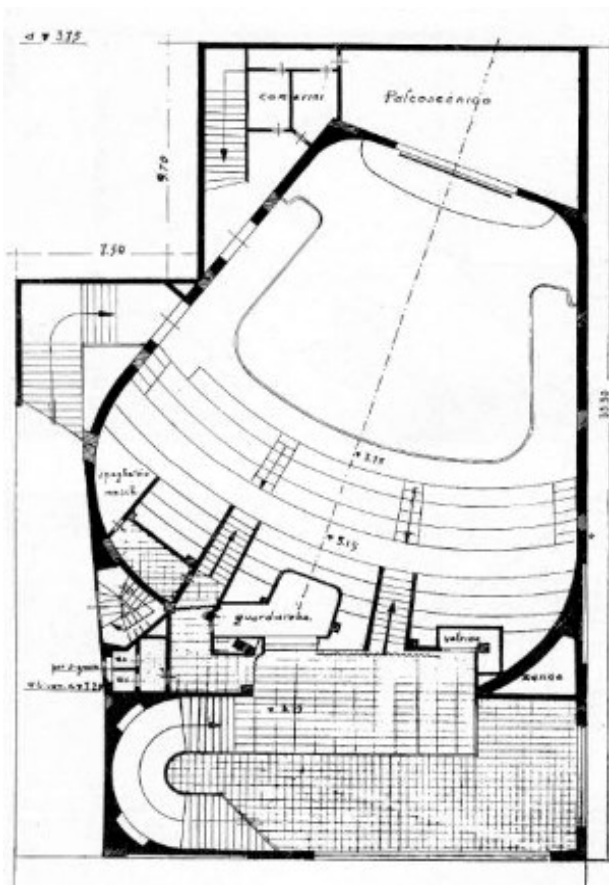
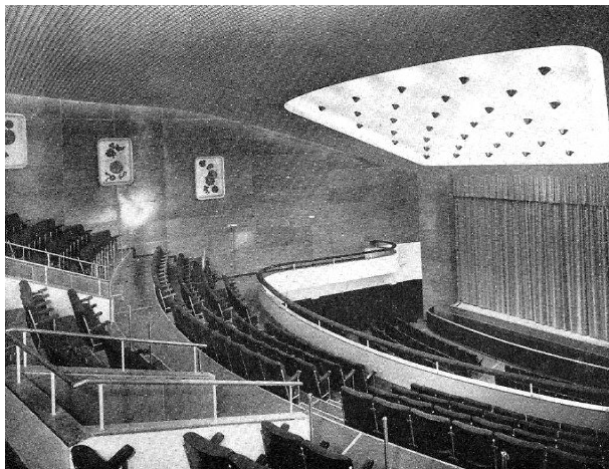
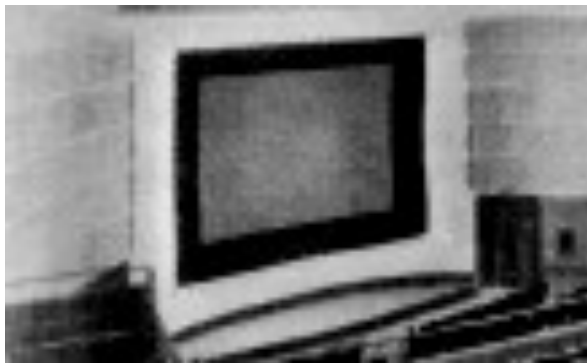
La *tipica* sala cinematografica del secondo dopoguerra in Italia, un *contenitore* mono-funzione costruito ex novo o più spesso riallestito in ambienti esistenti la cui diffusione nel paese sarà in costante incremento fino alla fine degli anni Settanta, epoca in cui si renderà necessaria la sua trasformazione da unico ambiente di proiezione a più ambienti di dimensioni ridotte (multi-sala) o la sua definitiva chiusura. *"Fra le cause della capillare diffusione delle sale cinematografiche non bisogna sottovalutare [...] un aspetto meramente funzionale, vale a dire la riduzione degli spazi accessori e la notevole semplicità che comportava la loro realizzazione da un punto di vista spaziale. Soprattutto nel dopoguerra sono infatti innumerevoli gli esempi di adattamenti di strutture preesistenti sfruttando molto spesso gli interrati o riattando spazi datati e inadeguati anche se già adibiti agli spettacoli. Non pare azzardato individuare nei cinema di*

34. Cinema Missori (E. Lancia), Milano 1949: particolare dello schermo di proiezione

35. Cinema Astoria (S. Caronia Roberti), Palermo 1953: foto dell'interno; si noti il formato dello schermo ancora di tipo tradizionale (4/3)

36. Cinema Fiamma (M. Piacentini), Roma 1948: vista dell'interno della sala

37,38. Cinema Arcobaleno (M. Cavallè), Milano 1955: fotografia della sala di proiezione e pianta a livello della galleria



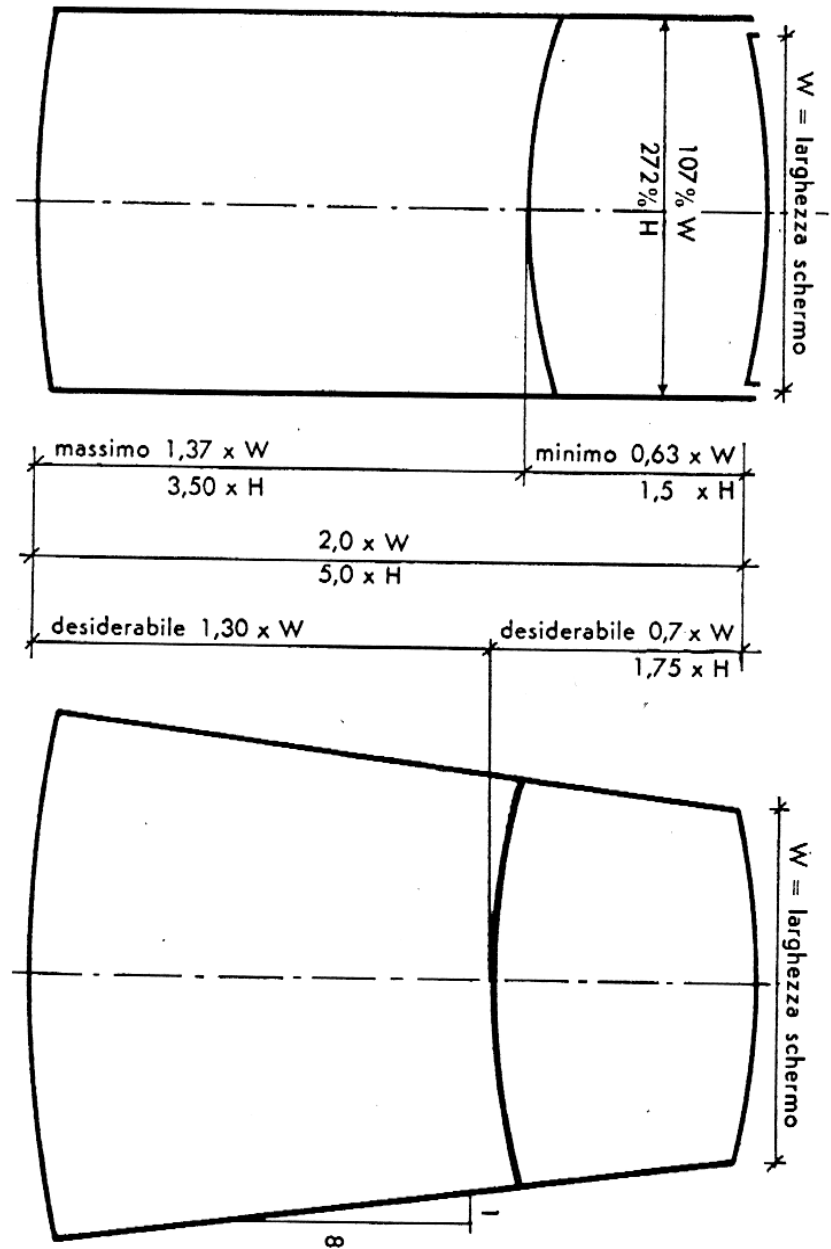
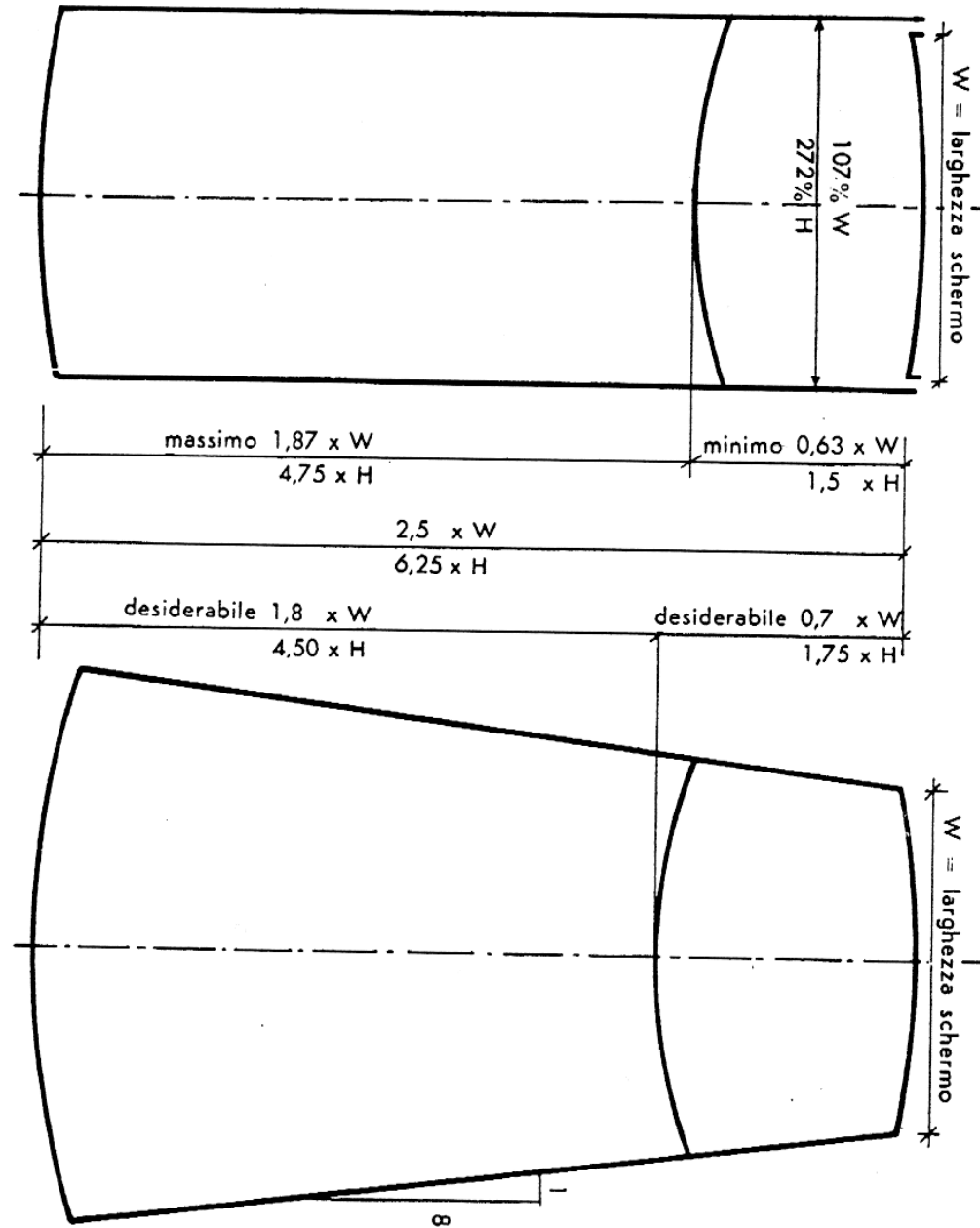
dimensioni più contenute gli esempi migliori di sale nell'Italia del boom. E' solo negli anni del miracolo economico che il cinema diventerà di massa e imprescindibile rito sociale quotidiano, saturando ogni spazio a disposizione che si prestasse allo scopo. " (18).

La forma della sala di proiezione, almeno fino all'avvento del nuovo formato panoramico dello schermo (2,55:1 o 2,35:1), è ancora del tutto simile alla sala Cinema-Teatro, pur se priva di elementi scenici (platea e galleria, spesso prolungata verso lo schermo con bracci laterali); i rivestimenti interni saranno, come si accennava, sobri, privi di decorazioni accessorie e di tipo fonoassorbente, ad identificare il carattere esclusivamente funzionale dell'ambiente.

Ma è dal 1952 in poi, anno in cui negli Stati Uniti si introdusse il nuovo formato panoramico dello schermo (Cinemascope), che il disegno della sala di proiezione tenderà a modificare le sue proporzioni ovvero facendo coincidere la sua larghezza con quella dello schermo, uno schermo la cui dimensione si era per ovvie ragioni di spettacolarità notevolmente accresciuta. "E' da sottolineare [...] che oggi, benché dal 1932 al 1952 la sala cinematografica sia venuta ad affermarsi come organismo indispensabile alla vita sociale del nostro tempo, tutte le norme e i dati relativi ad una razionale impostazione della sala in funzione del sistema di proiezione che ormai definiamo tradizionale (cioè basata sullo schermo con rapporto 4/3, in funzione diretta del fotogramma del film) sono stati praticamente annullati dall'attuale rinnovamento della tecnica cinematografica [...] dal 1952 sono stati introdotti nuovi sistemi di proiezione che han-

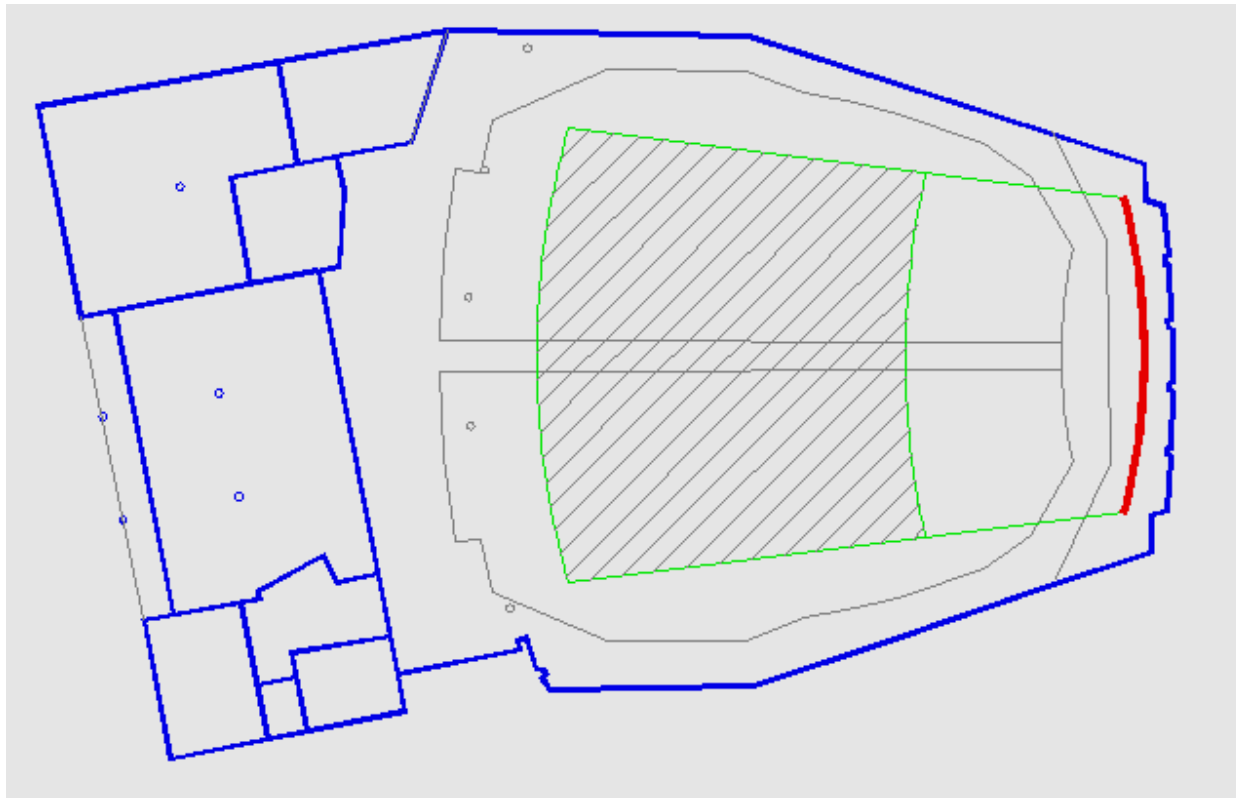
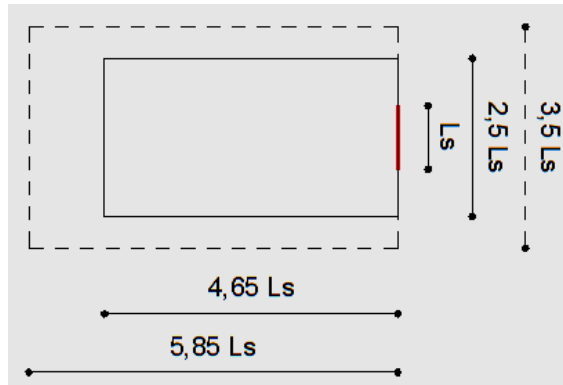


39. Rapporti proporzionali della sala cinematografica secondo  
20th Century Fox



40. Rapporti ottimali proporzionali tra sala di proiezione e schermo tradizionali

41,42. Cinema Am Damm, Braunschweig 1955: fotografia dello schermo di proiezione e comparazione planimetrica tra la pianta della sala le indicazioni planimetriche della 20th Century Fox



*no condotto a cercare la soluzione [...] anche di problemi a carattere architettonico relativi al dimensionamento e alla conformazione delle sale cinematografiche, per l'aumentata dimensione degli schermi e per il perfezionamento del sonoro con l'avvento della stereofonia" (19).*

I primi suggerimenti di natura planimetrica inerenti una sala cinematografica in cui fosse installato uno schermo di nuovo formato panoramico, furono dati dalla stessa casa di produzione *20th Century Fox*. Come è possibile notare dagli schemi della *20th Century Fox*, essendo la larghezza della sala quasi coincidente con quella dello schermo, si enfatizza di fatto la frontalità della visione, consentendo nel contempo di aumentare l'angolo visuale da parte degli spettatori: si introdurrà quella modalità visuale che determinerà quel necessario "vagare dello sguardo" all'interno dell'immagine, non essendo il fuoco dell'attenzione più concentrato in un'area ristretta ma per contro moltiplicato in aree periferiche dello schermo.

I nuovi rapporti dimensionali dello schermo saranno i seguenti:

Lunghezza della sala ( $L_u$ )

$$L_u = 2,00 \approx 2,50 \times L_s \text{ (larghezza dello schermo)}$$

oppure, analogamente

$$L_u = 5,00 \approx 6,25 \times H \text{ (altezza dello schermo)}$$

Larghezza della sala ( $L_a$ )

$$L_a = \max 3,5 \times H \text{ (altezza schermo)}$$

oppure analogamente

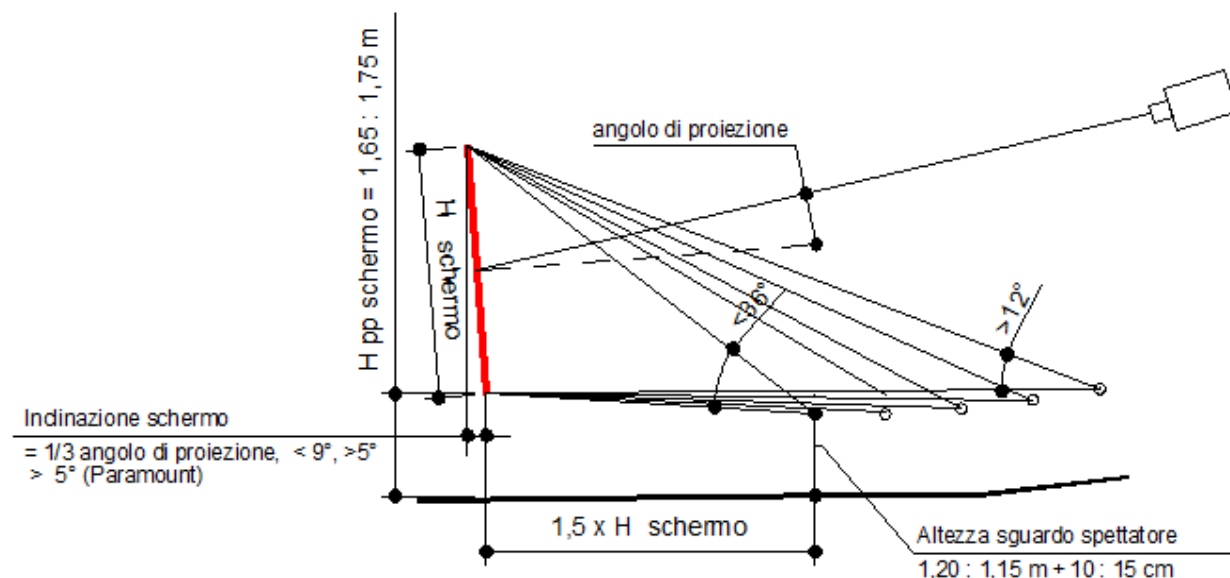
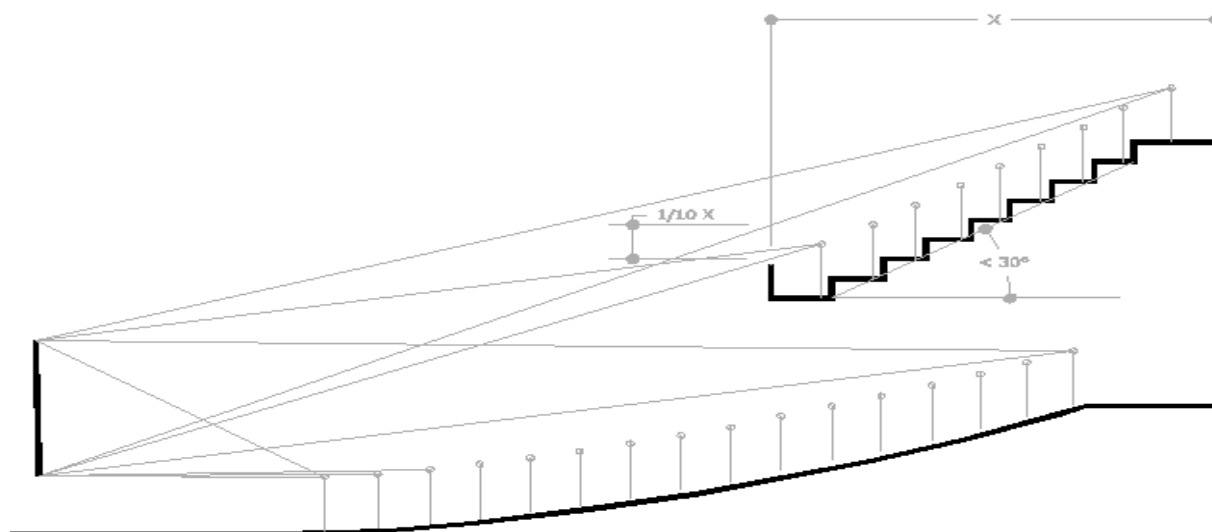
$$L_a = 1,37 \times L_s$$

Distanza 1° fila-schermo ( $D_s$ )

$$D_s = 1,5 \text{ (1,75)} \times H \text{ schermo}$$

43. Profondità massima e inclinazione della galleria ottimali per cinema con schermo panoramico (2,35:1)

44. Rapporti proporzionali ottimali per la visione dello schermo cinematografico panoramico (2,35/1)



Nelle sale di proiezione con pareti parallele:

Distanza pareti laterali parallele ( $D_p$ )

$$D_p = L_s \times 1,07$$

oppure analogamente:

$$D_p = H \times 2,72$$

Per le sale con planimetria “a ventaglio”, pur se sconsigliate e comunque tollerate solo con un piccolo incremento dell’apertura angolare rispetto alla perpendicolare uscente dallo schermo, l’allargamento in pianta verso il fondo della sala poteva essere pari al 12,5% (+ 1 m per ogni lato/8 m di profondità, con una inclinazione di 7°- 8°, preferibilmente non superiore a 5°).

Le innovazioni date dalle nuove proporzioni della sala cinematografica con schermo panoramico, appaiono del tutto evidenti se confrontate con quelle caratteristiche delle sale con schermo di tipo tradizionale (formato 4:3), ciò considerando i rapporti ritenuti ottimali secondo un’inchiesta condotta tra gli spettatori degli USA solo pochi anni prima (20):

$L_u$  (lunghezza sala)

=

$$4,65 \approx 5,85 \quad L_s \text{ (largh. schermo)}$$

e analogamente:

$$L_a \text{ (largh. sala)} = 2,5 \approx 3,5 \quad L_s \text{ (largh. schermo)}$$

Sul piano verticale, i nuovi rapporti dello schermo imposero altre importanti innovazioni.

Distanza 1° fila di sedute-schermo ( $D_s$ ):

$$D_s = 1,5 H \text{ (altezza schermo)}$$

Altezza dello schermo dal piano platea ( $H_{pp}$ ):

$$H_{pp} = 1,65 \approx 1,75 \text{ m}$$

Altezza dello sguardo della 1° fila di sedute (Hsg):

$$H_{pp} = 1,15 \approx 1,12 \text{ m} + 10 : 15 \text{ cm}$$

Angolo di visuale delle singole sedute (Auf):

$$12^\circ \leq \text{Auf} \leq 36^\circ$$

(angolo ridotto a circa 1/3 con schermi tradizionali 4/3)

Angolo di inclinazione schermo (Ais):

$$5^\circ \leq \text{Ais} \leq 9^\circ$$

(< 5°, secondo Paramount)

L'inclinazione della galleria sarebbe dovuta essere in ogni caso inferiore a 30°, costruendo la curva di visibilità delle singole sedute in funzione dell'altezza successiva dei singoli spettatori.

Nonostante la sala di proiezione, come si è detto, costituisca un fatto quasi esclusivamente funzionale, E. Maldolesi riporta una casistica piuttosto nutrita inerente le modalità di rivestimento delle superfici interne di una sala cinematografica: tale abaco di soluzioni, in cui risulta già evidente la predisposizione di schemi con formato panoramico *Cinemascope*, costituisce a nostro avviso una sorta di *guida tipologica* inerente le diverse modalità di arredo degli ambienti di proiezione costruite o riallestite nel secondo dopoguerra in Italia; ne sono un esempio le numerosissime sale cinematografiche costruite o riallestite negli anni Cinquanta e Sessanta da M. Cavallè, V. Marchi, N. Baroni ed altri.

Ed è proprio in questi ambienti, nella geometria e nei materiali di rivestimento interno delle sale di proiezione, che è possibile riscontrare quell'origi-

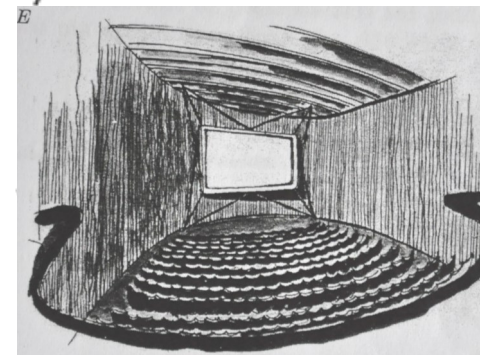
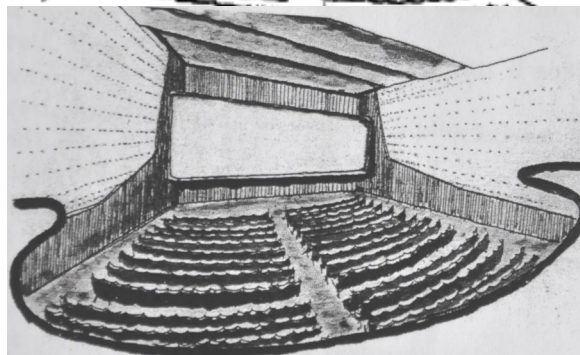
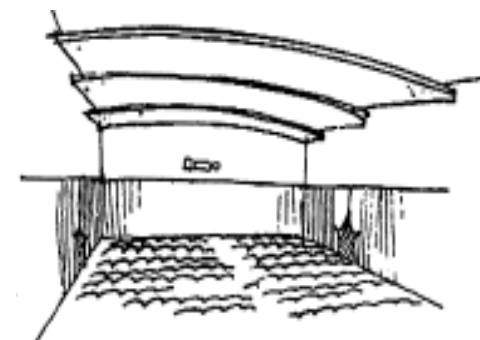
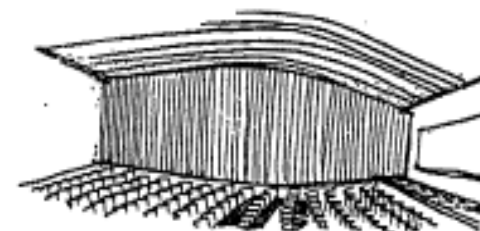
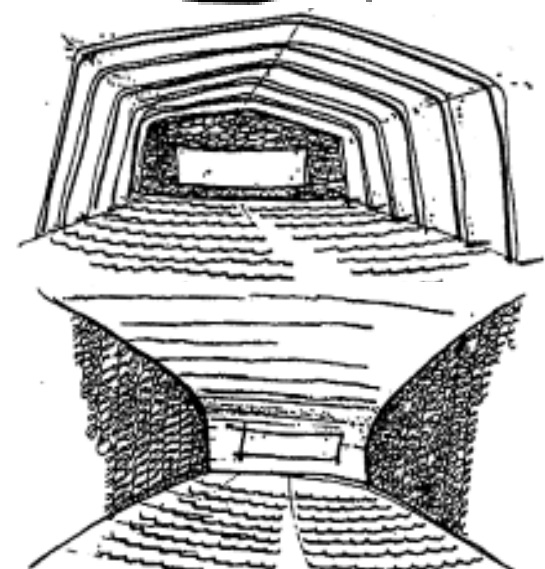
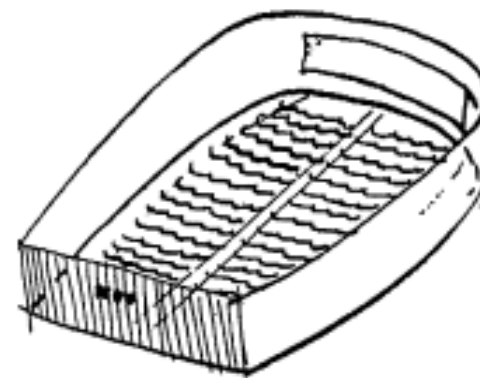
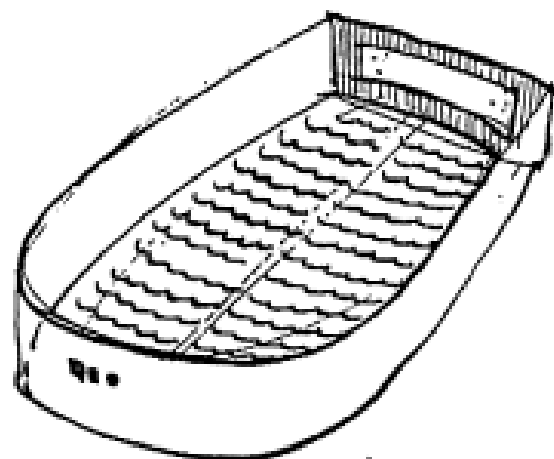
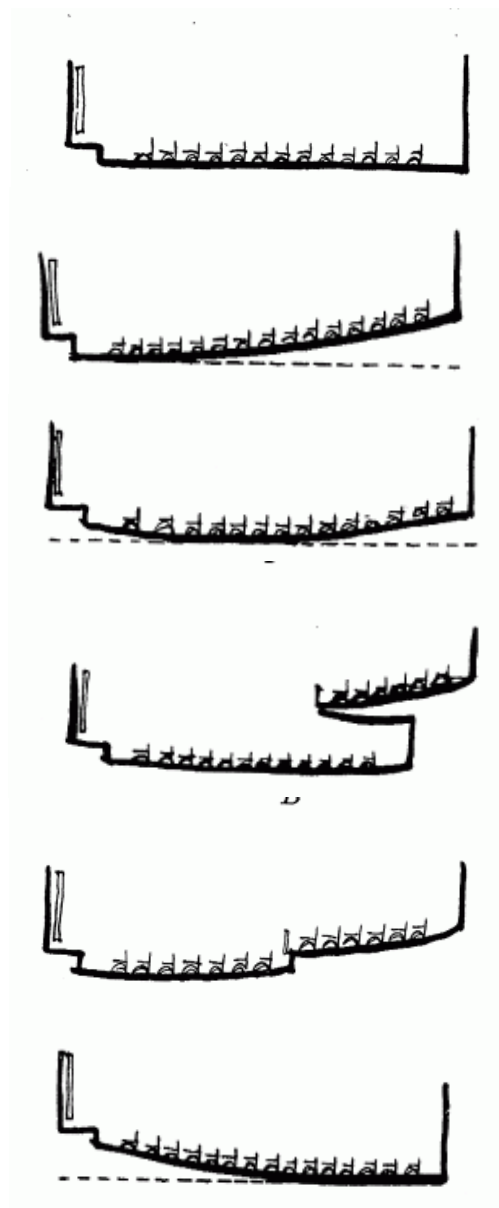
nalità della *maniera italiana* del fare architettura cui sopra si accennava: *“la cultura progettuale trovò invece modo di esprimersi maggiormente negli interni, che per loro natura assunsero un carattere spesso effimero, poiché destinati a frequenti interventi di rifacimento”* (21) o ancora *“il pubblico frequenta [il cinema] soprattutto per vedere i films, ove gli intervalli di luce sono estremamente brevi, in modo che non è possibile trattenersi in altro luogo che non la sala, la quale così, poco vista, potrà essere semplicemente accogliente, mentre l'atrio servirà soltanto per l'acquisto del biglietto e per l'accesso alla sala”* (22).

Un primo elemento formale, che sembra caratterizzare costantemente le sale del secondo dopoguerra in Italia, è costituito dalla semplificazione degli apparati decorativi relativi alle sale di proiezione. Già nel periodo successivo all'avvento del sonoro nel cinema, la tipologia degli arredi delle superfici interne della sala cinematografica aveva dovuto assecondare l'esigenza di consentire un consistente assorbimento del suono, eliminando decorazioni a stucco, boiserie in legno, rivestimenti in marmo, elementi scultorei o in rilievo ... ecc., ponendo per contro in opera solamente pannellature con caratteristiche fonoassorbenti. Tale esigenza comporterà quindi necessariamente una progressiva semplificazione formale nella composizione dei rivestimenti interni, mettendo in evidenza solo larghe superfici prive di decorazioni accessorie; semplici campiture di materiale di rivestimento applicato alle strutture murarie, spesso di natura eterogenea ad identificare solo diverse *texture* superficiali; corpi illuminanti spesso di tipo lineare, a se-

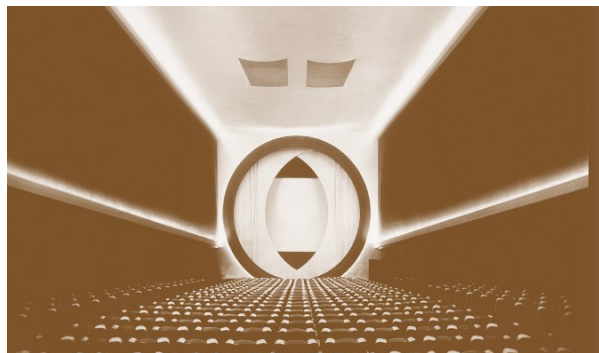


45. Possibili disposizioni della platea di una sala cinematografica  
(da E. Maldolesi)

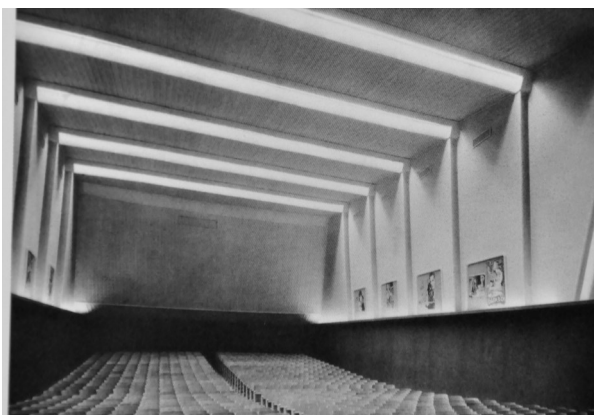
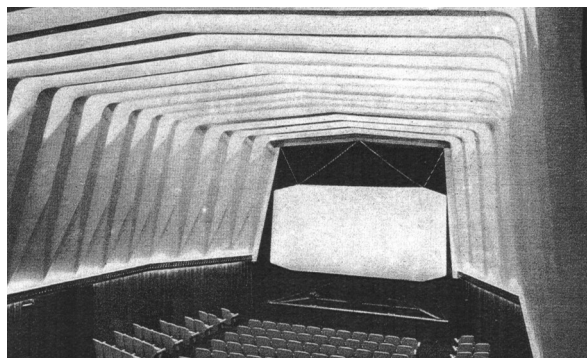
46. Schemi tipologici dei possibili rivestimenti delle superfici  
interne di una sala di proiezione (da E. Maldolesi)



- 47. Film Guild Cinema (F. Kiesler), N. York 1929
- 48. Cinema Rex (N. Baroni), Firenze 1937
- 49. Cinema Teatro Ellos (L.C. Daneri), Roma 1951



- 50. Cinema-Teatro del Palazzo Grande (L. Vagnetti), Livorno 1952
- 51. Cinema Archimede (G. Sterbini), Roma 1954
- 52. Cinema Stadio (N. Baroni), Firenze 1950



gnare il cambio di quota e/o di materiale, creando frequentemente l'effetto di "sospensione" dei piani di rivestimento dal resto della struttura edilizia. È un fatto ineludibile che la semplificazione cui si accenna è sicuramente frutto di esigenze di tipo funzionale: ma questa tipologia di soluzioni è forse anche ricollegabile all'influenza stilistica derivata dall'esperienza del Movimento Moderno, quella corrente architettonica così criticata in Italia per la sua presunta sostanziale inespressività, ma inevitabilmente tenuta in considerazione per ridefinire in termini di maggiore razionalità i partiti architettonici degli edifici piuttosto che gli apparati distributivi e la composizione volumetrica dei luoghi. Per questi aspetti sembra il caso di ripensare alla sobrietà, linearità, essenzialità dei rivestimenti di alcune sale di proiezione costruite nel periodo compreso tra le due guerre: per citarne solo alcune, l'Universum Kino di E. Mendelsohn a Berlino (1927), il Film Guild Cinema di F. Kiesler a N. York (1929) e il Cinema Rex a Firenze (1937). A questo proposito possono essere citate efficacemente le parole di F. Kiesler quando identifica le caratteristiche della sua sala cinematografica: *"il cinema ideale è la sala del silenzio [...] La qualità più importante di un auditorio è questa: la sua capacità di suggerire un'attenzione concentrata, distruggendo nel contempo la sensazione di contenimento che può facilmente crearsi quando lo spettatore si concentra sullo schermo. Lo spettatore deve essere in grado di perdersi in un immaginario spazio infinito."* (23). Talvolta, per contro, alla semplificazione della texture cui prima si accennava, il progetto dei rivestimenti aggiunge spesso complessità



53. Scultura di Arlecchino (L. Fontana) per l'atrio del Cinema Arlecchino, Milano 1948

54. Fotografia dell'area bar del Cinema Manzoni (M. Cavallè, ), Milano 1950

55. Bozzetto (G. Capogrossi) per la decorazione del soffitto dello scalone d'ingresso del Cinema Airone (A. Libera), Roma 1953



e frammentazione alle superfici. Spesso risultano corrugate, articolate, frammentate a creare un effetto di “movimento”, di scansione ritmica del volume dell'ambiente: è il caso dell'andamento del soffitto del Cinema-Teatro nel Palazzo Grande di L. Vagnetti (Livorno 1952) o degli elementi verticali-orizzontali nel rivestimento del Cinema Archimede di G. Sterbini (Roma 1955) o la stessa variazione geometrica impressa da A. Libera all'andamento delle superfici del Cinema Airone.

Non sono estranei a questo genere di rinnovamento inerente la qualità formale degli ambienti cinematografici, anche l'uso di materiali prodotti dalla rinata industria nazionale scelti per essere in grado di garantire igienicità, durabilità ed estetica agli ambienti collettivi del cinema: molto significative sono alcune immagini pubblicitarie pubblicate sulle riviste coeve, il n. 44/1950 di *Edilizia Moderna* sopra ricordato, ne è un esempio eclatante; per le parti facilmente usurabili come i pavimenti e le zoccolature verticali delle pareti laterali, è sicuramente il caso di ricordare il linoleum e la gomma (24).

Per ciò che riguarda invece le superfici della sala principale aventi caratteristiche fonoassorbenti, i rivestimenti saranno realizzati prevalentemente con pannellature forate in gesso, lamierino metallico, legno compensato, accoppiate a retrostante intercapedine riempita con materiale poroso come il “feltro di vetro”, l'odierna fibra di vetro; in altri casi le superfici sono costituite da pannelli in fibra di legno mineralizzata, intonaco poroso, stoffa tesa. A questo proposito sono particolarmente significativi i particolari costruttivi riportati da G. Paroli-

56,57,58. Cinema Capitol (N. Baroni, M. Tempestini) Firenze  
1957: fotografie della sala e della facciata esterna principale



ni cui si deve la pubblicazione di una sorta di vademecum dell'acustica delle sale cinematografiche dell'epoca (cfr. in seguito). Va sottolineato anche che le caratteristiche sopra delineate - sobrietà formale delle superfici, complessità geometrica dei rivestimenti, *texture* superficiale dei materiali - trovarono frequentemente anche applicazione nell'arredo degli spazi di relazione rendendoli al tempo stesso luoghi autenticamente *moderni*, oltre che accoglienti e funzionali. La qualità estetica di questi ambienti si affidò poi spesso anche alla realizzazione di elementi scultorei e pittorici appositamente commissionati dalla committenza ad artisti di grande notorietà - casi celebri sono G. Capogrossi per il soffitto del cinema Airone a Roma o le sculture di L. Fontana per il Cinema Arlecchino a Milano - a significare la volontà della committenza di celebrare il cinema come luogo privilegiato di aggregazione collettiva.

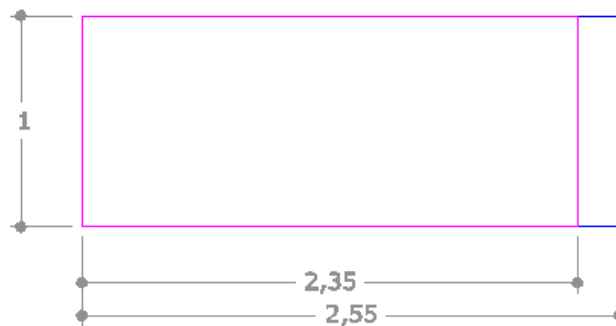
Si è accennato alle variazioni formali della sala cinematografica degli anni successivi all'introduzione del nuovo formato dello schermo cinematografico *Cinemascope*; sembra ora però il caso, al di là degli aspetti meramente funzionali relativi ai requisiti di fruibilità visuale ritenuti più idonei per il pubblico, precisare quali furono le reazioni del pubblico a tale importante innovazione, posto che la sua introduzione determinò un adeguamento repentino in ogni sala cinematografica costruita o riallestita dal 1953 in poi in Italia, come nel resto del mondo: questo *espediente tecnico*, costituendo in molti casi la motivazione principale per il riallestimento degli ambienti di proiezione funzionanti già prima del

secondo conflitto mondiale, si rivelò quell'insostituibile risposta alla concorrenza della televisione, ciò che conferì autentica ed inarrivabile spettacolarità alla proiezione cinematografica.

E' stato ricordato che la sala cinematografica in Italia conobbe dai suoi esordi in avanti, una progressiva specializzazione funzionale rispetto alla possibilità originaria di accogliere tipologie diversificate di spettacolo: da sala *pseudo* teatrale (il Politeama), a cinema-teatro, a cinema *tout court*. In questa progressione di soluzioni formali e planivolumetriche dell'ambiente, il formato del telo di proiezione aveva mantenuto la proporzione di 4/3 (1,33:1), riproducendo in maniera approssimata la dimensione del singolo fotogramma cinematografico; e non sarà un caso che gli schermi dei primi televisori (25) furono caratterizzati da analoghe proporzioni. Ma fu' nel 1953 negli Stati Uniti, paese dove il televisore era comunque già relativamente più diffuso tra la popolazione rispetto al continente europeo, che si sentì maggiormente l'esigenza di migliorare la fruizione visiva dei film al cinema e il nuovo formato panoramico *Cinemascope* sembrò rispondere in maniera idonea allo scopo, un formato che permarrà immutato nelle proporzioni fino ai nostri giorni nonostante i successivi aggiornamenti (26). La casa di produzione *20th Century Fox*, celebre azienda cinematografica americana, presentò per la prima volta al pubblico del Teatro Roxy di New York il film *The robe*, proiettando la pellicola del film su di uno schermo dalle dimensioni inaspettatamente ampie ed inusuali proporzioni: 19,80 m x 7,60 m con un rapporto di 2,6:1.



59. Formato dello schermo cinematografico 2,55:1 (a lato)  
60,61. Inquadrature tratte dal film *The Robe* (H. Koster), in formato *Cinemascope* (2,55 : 1)



La descrizione di F. Vitella seguente coglie a nostro avviso tutta l'importanza dell'innovazione tecnica legata all'avvento del *Cinemascope*. Il cinema panoramico "ci costringe a vagare con l'occhio alla ricerca di attrazioni come nella realtà e non a tenere lo sguardo fisso sull'intera immagine [...] Ava Gardner chiuse gli occhi quando la biga romana, con i quattro cavalli bianchi al galoppo, si precipitò dallo schermo verso la platea. Le zampe dei destrieri levavano gli zoccoli in avanti in gigantesche falcate tra il fracasso delle ruote e le grida degli spettatori. Non vi era più confine tra la platea e lo schermo, tra le immagini del film e le persone degli spettatori". Ava Gardner [...] stava assistendo con altri 6000 selezionatissimi invitati alla presentazione ufficiale de *La Tunica* (*The Robe*) di Henry Koster, il primo film realizzato in *Cinemascope* dalla 20th Century Fox. Era il 16 settembre 1953, e il cinema Roxy di New York, installato per l'occasione un gigantesco schermo ricurvo di quasi 20 metri di base, salutava l'alba della terza era del cinematografo: dopo l'avvento del sonoro, dopo l'avvento del colore, era il tempo dello schermo panoramico. Il cinema americano [...] stava cambiando pelle e puntava all'esasperazione della propria offerta spettacolare. Alla luce del "pericolo televisione" [...] lo schermo panoramico appagò l'esigenza non più rinviabile per una ridefinizione radicale della produzione. La sobria immagine rettangolare 1.33:1 (rapporto tra l'altezza e la base dell'immagine proiettata), formato standard di oltre cinquanta anni di storia del cinema, lasciava così il passo alla nuova immagine panoramica di proporzioni ben più ardite, esaltata dalle dimensioni impressionanti dei nuovi maxi-schermi [...] Inizialmente, le proporzioni del quadro *Cinemascope* erano addirittura di 2.66:1 due volte il

62. La visione dei primi programmi televisivi nella seconda metà degli anni Cinquanta in Italia



*quadro classico dei classici di Chaplin, Renoir, o Ejzenstejn. L'alloggiamento sulla pellicola delle quattro piste magnetiche del nuovo suono stereofonico direzionale, necessario complemento alla dilatazione orizzontale del campo, portarono il quadro a 2.55:1 di formato [...] Infine, l'ulteriore aggiunta della tradizionale colonna sonora ottica [...] stabilizzò l'immagine Cinemascope, a partire dal 1956, al celebre rapporto 2.35:1 che ancora ci accompagna nelle proporzioni di tanta produzione contemporanea" (27).*

Da lì in avanti quindi ebbe inizio l'affermazione di quello *standard* tutt'ora in uso e, proprio grazie a questo, le sale cinematografiche adeguarono i propri rapporti dimensionali: "i nuovi formati "pseudo panoramici" e Cinemascope (2,35:1 e 2,55:1) [...] hanno condotto alla ricerca dell'organismo architettonico più appropriato [...] lo spettatore muove gli occhi per trovare un punto di attenzione scenica, a somiglianza di un palcoscenico di teatro" (28). Il nuovo formato dello schermo renderà necessario "avvicinare" la visione dello spettatore, proprio al fine di consentirgli quel *vagare dello sguardo* all'interno dell'inquadratura, alla ricerca di uno dei possibili centri di attenzione della scena non più localizzato nella sola parte centrale dell'immagine. E un tale risultato sarebbe stato possibile solo qualora la visuale fosse stata sufficientemente allargata, una condizione che potrà essere raggiunta escludendo sia ogni posizione decentrata delle sedute rispetto allo schermo sia la loro eccessiva distanza.

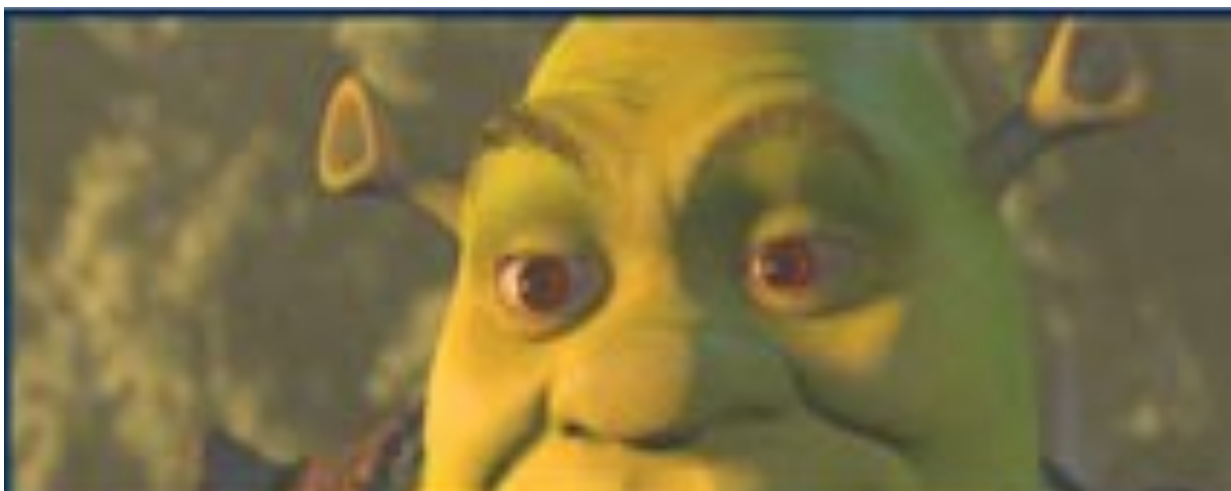
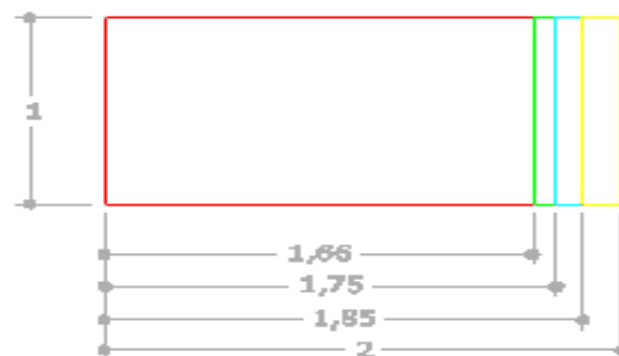
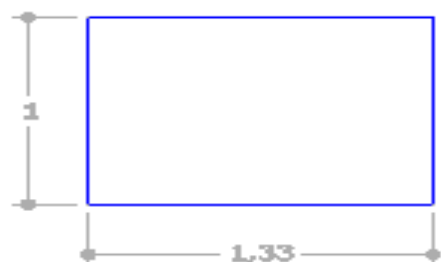
L'uso del nuovo formato, se determinerà una sostanziale modificazione della relazione ampiezza dello schermo di proiezione-proporzioni della sala,

non riguarderà la dimensione dei formati dei fotogrammi cinematografici, quanto piuttosto la sostituzione delle apparecchiature utilizzate per la ripresa e la proiezione dei film. L'invenzione del *Cinemascope* si basò infatti sull'utilizzo di un tipo di pellicola tradizionale (29), dove le immagini venivano compresse orizzontalmente mediante lenti "anamorfiche", per poi essere decomprese durante la proiezione mediante altre lenti ugualmente anamorfiche, a riportare i soggetti nelle proporzioni naturali. Il primo nome pensato per questa tecnica fu *Anamorphoscope*: nonostante il fotogramma sulla pellicola coincidesse sostanzialmente con il formato dei film muti, le immagini impresse apparivano deformate (allungate in senso verticale) su di un fotogramma di rapporto 1.17:1, ma che in proiezione ridiventano di proporzioni normali su di uno schermo 2.35:1. Di fatto il *Cinemascope*, fondato sul principio ottico dell'*anamorfosi*, non fu una genuina invenzione americana e tanto meno una novità per quel periodo (30). Lo strumento che deformava le immagini era stato messo a punto già molti anni prima da H. Chrétien negli anni '20 in Francia e denominato *Hypergonar*: Il congegno era in grado di comprimere un'inquadratura molto ampia con una convenzionale pellicola 35 mm e soprattutto di ottenere un'immagine panoramica sia orizzontale che verticale. Autant-Lara, celebre regista degli anni '20 in Francia, se ne avvalse nella realizzazione di alcune sequenze particolari in qualche suo cortometraggio, come *Costruire un feu*: Autant decentrò il tradizionale formato 1.33:1, combinò fino a tre immagini contemporaneamente e le pre-

63. confronto tra le proporzioni dello schermo di proiezione cinematografico

64,65. Inquadratura di fotogramma cinematografico compressa in anamorfosi e decompressa in proiezione (2,55 : 1)

66. Dimensioni del fotogramma cinematografico



sentò contemporaneamente facendo uso di un apposito schermo gigante a forma di croce con proporzioni panoramiche orizzontali e verticali. Acquistato dalla Pathé-Nathan nel 1929 ed impiegato in qualche altra sporadica occasione, la tecnica dell'*Hypergonar* venne accantonata per una ventina d'anni, diventando nel '50 di dominio pubblico. Ma è proprio in questi anni che la *20th Century Fox* realizzò con grande tempismo l'intento di realizzare un proprio dispositivo per visioni cinematografiche panoramiche: la casa di produzione americana contattò direttamente H. Chrétien cui furono chiesti suggerimenti per realizzare le ottiche, inventando subito dopo la tecnica del *Cinemascope* e con questa riconquistando il favore di grandi masse di spettatori. Le ottiche di Chrétien, pur non senza difficoltà, si rivelarono funzionali, cosicché il 2 febbraio del 1953 gli studi della *20th Century Fox* annunciarono pubblicamente che tutte le successive produzioni sarebbero avvenute utilizzando riprese e proiezioni in *Cinemascope*. Altri operatori (MGM, Columbia, Warner, ....), cedettero presto al fascino della visione cinematografica panoramica e nel giro di qualche tempo tutte le case di produzione più importanti al mondo, Italia compresa, equipaggiarono i propri cinema con schermi 2,55:1, "convertendosi" alla produzione cinematografica in *anamorfosi*, ovvero utilizzando ottiche originali della *20th Century Fox* o dispositivi di produzione autonoma.

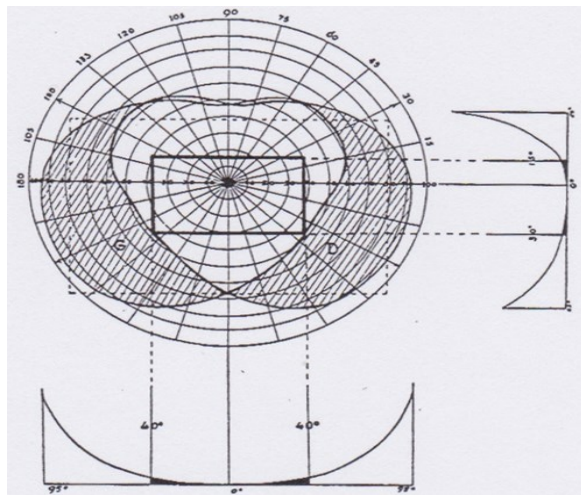
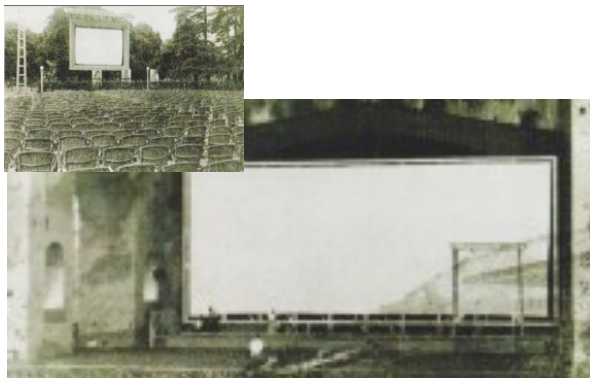
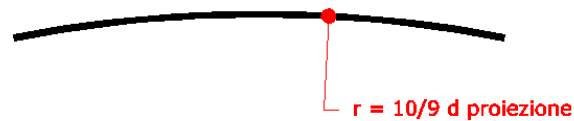
La risposta del pubblico a tale innovazione tecnica fu entusiastica e a tale nuova tecnologia si deve il riscatto che la fruizione cinematografica celebrò



67. Raggio di curvatura dello schermo panoramico

68. Schermi cinematografici per proiezioni all'aperto, 4:3 e 2,35:1

69. Determinazione delle zone di "visione meno attenta" in relazione alle proporzioni dello schermo cinematografico); "Il rapporto tra larghezza e altezza dello schermo cresce, a parità di grado di attenzione, con l'allargarsi dell'angolo di osservazione" (da P. Carbonara)



contro l'avanzare della televisione come mezzo di comunicazione di massa: fu battuto nel giro di qualche settimana, ogni precedente record d'incassi, pur se l'accoglienza della critica apparve dall'inizio controversa. Dalle considerazioni di carattere registico per le quali il *Cinemascope*, grazie alle proporzioni e alle considerevoli dimensioni dello schermo, avrebbe inevitabilmente comportato l'abbandono del *montaggio rapido* e dei *piani ravvicinati*, la critica cinematografica trasse considerazioni di natura opposta. Tra i redattori di *Cahiers du Cinéma*, con A. Bazin in testa, auspicarono che la nuova tecnica diventasse anche motivo estetico e stilistico, nella direzione intrapresa dalla poetica cinematografica neorealista atta a rappresentare più verosimilmente le grandi masse popolari e gli aspetti più autentici della realtà sociale di quel periodo storico; i critici di *Sight & Sound* e *Cinema Nuovo*, per contro, manifestarono la loro avversione nei confronti di quella nuova tecnica temendo una eccessiva teatralizzazione delle riprese. Di fatto, se in un primo tempo fu necessario affrontare qualche problema tecnico inerente la distorsione delle immagini, particolarmente nelle inquadrature di primo piano, nel giro di poco tempo venne reimpostata con successo ogni risorsa del montaggio classico, e ciò proprio dai maggiori registi dell'epoca come S. Fuller, N. Ray, D. Sirk.

Da quella importante innovazione tecnica, i formati di anamorfosi più diffusi, oltre al *Cinemascope*, furono l'*European Standard* con rapporto 5:3 (1,66:1) e l'*Academy Standard Flat*, già considerato panoramico, e sviluppato su di un rapporto 5,55:3 (1,85:1),

più efficacemente utilizzabile delle trasposizioni dei film sugli schermi delle prime televisioni domestiche per tagliare meno pesantemente le parti a lato dei fotogrammi.

Secondo gli studi riportati da E. Maldolesi (31), i nuovi rapporti dimensionali, quelli "panoramici" del formato *Cinemascope* (2,55:1 o 2,35:1), erano funzionali ad incrementare le "zone di visione meno attenta", che a parità di grado di attenzione degli spettatori, crescevano più in orizzontale che verticalmente, ciò a dimostrare che la dilatazione dei rapporti avrebbe causato quel "perdersi dello sguardo" auspicato dagli inventori del nuovo formato: "gli schermi panoramici [...] richiedono che lo spettatore muova gli occhi per trovare un punto di attenzione scenica, a simiglianza di un palcoscenico di teatro" (32).

Alle proporzioni "allargate" dello schermo, si accompagnò solitamente la leggera concavità della superficie con un raggio di curvatura (r) pari, o leggermente superiore, alla distanza (d) esistente tra lo schermo e il punto di proiezione - la relazione fu frequentemente  $r = 10/9 d$ , con un possibile incremento di r pari a  $r = 1 + 1/4 (d)$  o  $r = 1 + 1/2 (d)$ . La curvatura era necessaria al fine di garantire analoghe condizioni di luminosità dell'immagine anche nelle aree laterali dello schermo, là dove i raggi luminosi arrivavano con minore perpendicolarità, pur se questo avrebbe causato la mancanza di assoluta orizzontalità delle linee orizzontali, condizione per altro risolvibile in una certa misura inclinando verticalmente lo schermo.

Gli anni '30, come si è visto, videro l'avvento del



70. Apparecchiatura per la riproduzione sonora associata alla pellicola (sistema Vitaphone)



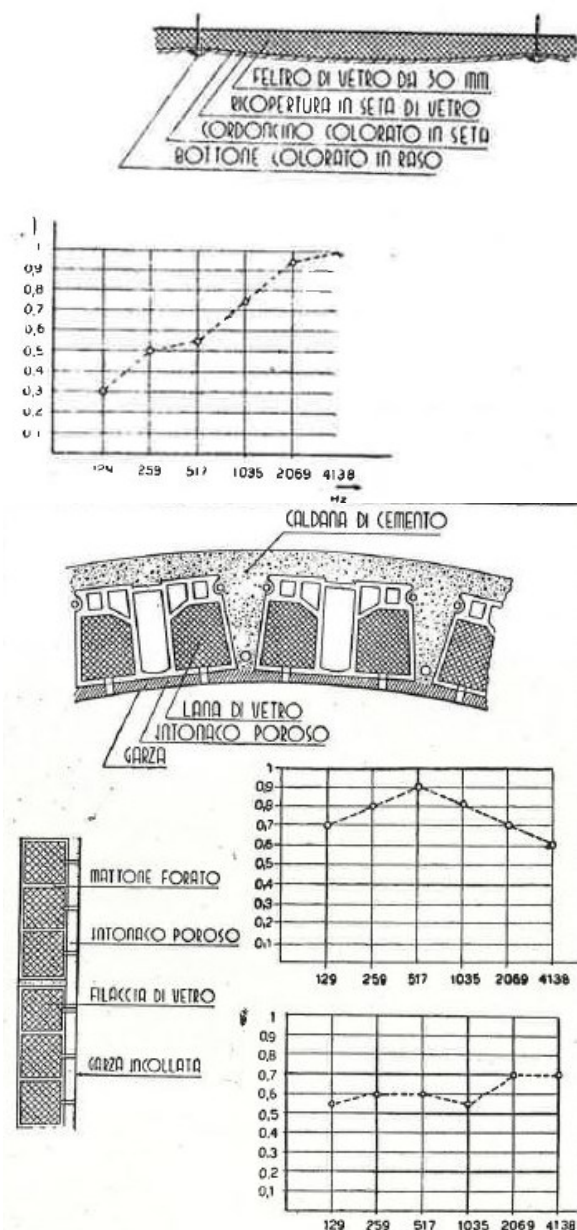
sonoro ad accompagnare la proiezione cinematografica, una nuova tecnologia che dal 1926 in poi (33) correrà sistematicamente le nuove pellicole dei film, ciò grazie alla nuova possibilità di incidere, riprodurre ed amplificare le tracce sonore preregistrate su dischi rigidi in vinile. L'importante innovazione tecnologica indusse a realizzare le nuove forme di arredo per gli ambienti di proiezione cui sopra si accennava, essendo tale aspetto legato principalmente alla necessità di ottimizzare la fruizione del linguaggio parlato, una componente fondamentale delle tracce sonore prodotte a corredo dei filmati. *“L'avvento del suono si può dire che sia stato un fattore decisivo nell'evoluzione delle sale cinematografiche, poiché ebbe importanza pari al capovolgimento apportato al linguaggio cinematografico. I progettisti dovettero affrontare e risolvere i problemi di una buona audizione e contemporaneamente studiarono i problemi di una buona visibilità”* (34). Questa fu la necessità che costituì sicuramente l'elemento funzionale principale per differenziare i luoghi cinematografici rispetto agli altri ambienti di spettacolo.

Va sottolineato che l'acustica architettonica e le sue applicazioni riguardanti le sale di spettacolo - la disciplina è qui intesa come quel particolare settore della fisica che studia la qualità del campo sonoro negli ambienti confinati - non fosse una disciplina particolarmente progredita agli inizi degli anni '50, essendo nata su basi scientifiche solo pochi decenni prima negli Stati Uniti grazie agli studi condotti dal fisico C.W. Sabine cui si deve la formulazione della nota relazione di calcolo relativa alla qualità riverberante degli ambienti (35). *“Lo studio dell'acu-*

*stica applicata all'architettura e in particolare modo a quella delle grandi sale ad uso teatrale non s'è avviato su basi scientifiche e su osservazioni sistematiche che da pochissimi anni; da quando cioè il diffondersi del film sonoro, interessando economicamente al problema scientifico l'industria della produzione cinematografica, ha potuto offrire agli studiosi, oltreché uno stimolo anche i mezzi necessari ad esperienze regolari ed approfondite”* (36). E la qualità riverberante degli ambienti fu di fatto tra i pochi requisiti acustici tenuti in considerazione per la realizzazione di sale cinematografiche acusticamente idonee alle proiezioni: ciò che in generale viene sempre sottolineato dai progettisti delle sale per ciò che concerne l'acustica degli ambienti, è sempre ricollegabile alla necessità di contenere il valore di  $RT_{60}$  entro valori ritenuti accettabili per quella funzione.

Ulteriore misura di cautela di natura acustica per il progetto architettonico degli ambienti destinati alla proiezione riguardò l'evitare ogni forma geometrica che potesse indurre scarsa omogeneità al campo sonoro, escludendo così ogni conformazione dei rivestimenti che inducesse focalizzazioni sonore (volte, cupole, pareti concave, ... ecc.) o fenomeni di risonanza ed eco (pareti parallele, ... ecc.). A questo genere di principi vanno sicuramente ricondotte le realizzazioni di quelle sale cinematografiche in cui è presente quella certa *complessità geometrica* dei rivestimenti interni, una componente formale che, come si è accennato in precedenza, caratterizzava anche l'alfabeto linguistico dell'architettura italiana coeva. La frammentazione delle superfici laterali con il pronunciamento di elementi

71,72. Particolari costruttivi di pannellature fonoassorbenti per sale cinematografiche (da G. Parolini)

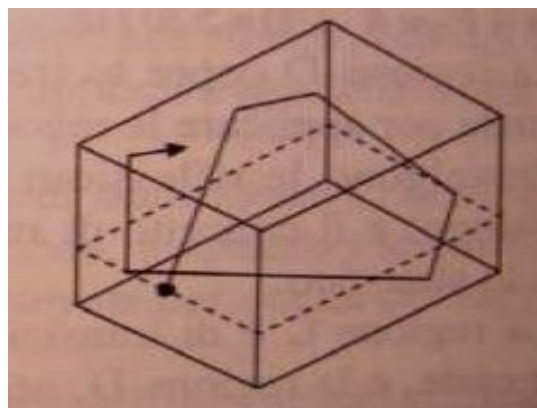
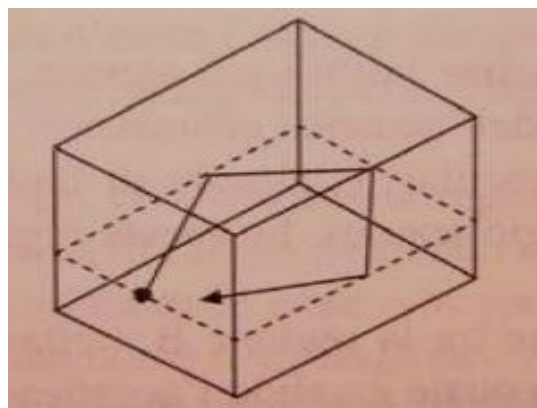
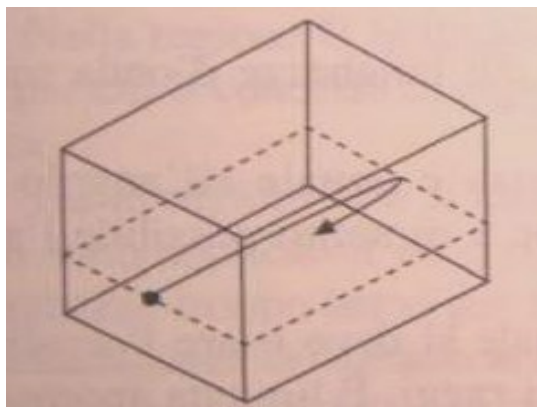


strutturali, l'andamento segmentato del rivestimento del soffitto, l'inclinazione delle pareti laterali e del fondo sala, ... ecc., tutti elementi compositivi che avrebbero indotto, pur su basi empiriche, una maggiore omogeneità del campo sonoro dell'ambiente. Prova dell'opportunità di queste indicazioni progettuali sono anche rintracciabili nelle poche pubblicazioni inerenti il tema dell'acustica degli edifici di spettacolo e delle sale cinematografiche in particolare, edite in Italia in quel periodo: per citare solo le due principali, *L'acustica applicata all'architettura* di C. Marchesi Cappai (37) e *Problemi di acustica ambientale riguardanti la tecnica cinematografica* di G. Parolini (38).

Nella prima delle due, con il capitolo dedicato alle *Sale di spettacolo per il cinema sonoro*, Marchesi Cappai sottolinea che nel caso di sale cinematografiche esistenti, ovvero costruite precedentemente l'avvento dell'accompagnamento sonoro registrato su traccia audio, nonostante "la visione è buona, abbiamo invece un'acustica infelice, perché forse non è rispettata la condizione forse più importante in un cinema sonoro, cioè l'intelligibilità". Se l'obiettivo è quindi quello di consentire una distribuzione del suono nella sala di proiezione "uniforme e brillante in tutti i punti e ad ogni frequenza", sarà sicuramente necessario predisporre interventi edilizi che consentano di contenere la qualità riverberante dell'ambiente cercando un idoneo compromesso tra la fruizione del linguaggio musicale e il parlato. L'autore, riportando il parere di Monsieur Soulier inerente l'acustica delle sale cinematografiche, parla quindi della necessità di ridurre il tempo di riverberazione  $RT_{60}$

ad un valore breve, di 1,5 secondi, tale da ottenere una buona fruizione del linguaggio parlato anche a 70 metri di distanza, cui conseguirà sia la perfetta intelligibilità, ma per contro il sacrificio dell'audizione musicale che si presenta debole. Il conseguimento di un significativo abbassamento di  $RT_{60}$ , sarà quindi frutto dell'introduzione di una conveniente distribuzione di assorbenti, cui dovrà concorrere anche l'assorbimento dovuto al pubblico presente in sala. Marchesi Cappai ricorda inoltre, sull'esempio di trattamenti fonoassorbenti adottati nelle sale cinematografiche francesi, anche qualche possibile soluzione costruttiva, tale da rendere effettivo il contenimento della qualità riverberante degli ambienti cinematografici: per l'assorbimento delle frequenze alte l'uso di pannellature di "cotone di vetro (spessore 5 o 10 cm) in un involuppo di mussolina" o di feltro-amianto; mentre per le frequenze medio-basse si renderà necessario rendere "ondulate le superfici della sala [...] ricoprendole con materiali assorbenti (in genere miscugli di feltro e amianto dello spessore di 25 mm) in modo che le ondulazioni o rugosità [siano] dell'ordine della lunghezza di onde sonore di frequenza bassa (es. un metro). Con questo sistema le superfici non riflettono più le onde di questa lunghezza". Si delinea quindi la consapevolezza che l'acustica della sala cinematografica debba essere sostanzialmente indifferente al messaggio sonoro riprodotto dai diffusori, tale quindi da non aggiungere alcun contributo acustico proprio dell'ambiente ed esaltare invece ogni effetto sonoro originariamente registrato sul set cinematografico e voluto come commento al film. Marchesi Cappai ricorda anche la

73,74,75. Identificazione dei modi di risonanza (assiale, tangenziale, obliquo) di un ambiente a forma di parallelepipedo



possibilità di dotare la sala di diffusori acustici di tipo *direzionale* o *non direzionale*, rilevando opportunamente che l'uso di diffusori maggiormente direzionali, idonei a *riprodurre al meglio le condizioni acustiche dello studio (sala di produzione films)*, dovrà presupporre un idoneo contenimento del volume della sala ( $V/\text{spettatori} \leq 4,25 \text{ m}^3$ ) e l'assenza di superfici fono-riflettenti.

Altrettanto descrittiva ma di natura più tecnica, orientata al calcolo del fenomeno acustico negli ambienti e alla definizione costruttiva dei rivestimenti interni, è il contributo di G. Parolini con il suo *Problemi di acustica ambientale riguardanti la tecnica cinematografica*, a nostro avviso un vero e proprio piccolo vademecum progettuale per ciò che riguarda le modalità di arredo degli ambienti cinematografici costruiti negli anni del secondo dopoguerra in Italia. Parolini, dopo una prima parte di carattere generale dove vengono espone le problematiche acustiche inerenti la propagazione del suono nei luoghi confinati, suddivide opportunamente nella seconda parte gli ambienti cinematografici in “*ambienti in cui i film vengono prodotti*” (“teatri di posa”) e *ambienti in cui i film vengono utilizzati* (sale di proiezione), fornendo per ciascuno di essi una panoramica dettagliata relativa alla possibile distribuzione dell'energia sonora in ciascuno degli ambienti. Per ciò che riguarda la prima parte del testo, l'autore enumera le relazioni fondamentali per il calcolo dei tempi di riverberazione dell'ambiente nella formulazioni fino a quel tempo note (Sabine, Eyring, Millington e Sette), sottolineando come tali relazioni costituiscono un necessario ma inevitabile

compromesso di tipo *statistico* rispetto ad un calcolo di tipo analitico del fenomeno sonoro in un ambiente, per la cui risoluzione non si disponeva - a quel tempo come ad oggi, pur a fronte dell'esistenza di sofisticati software acustici di natura previsionale - di sufficiente potenzialità di calcolo.

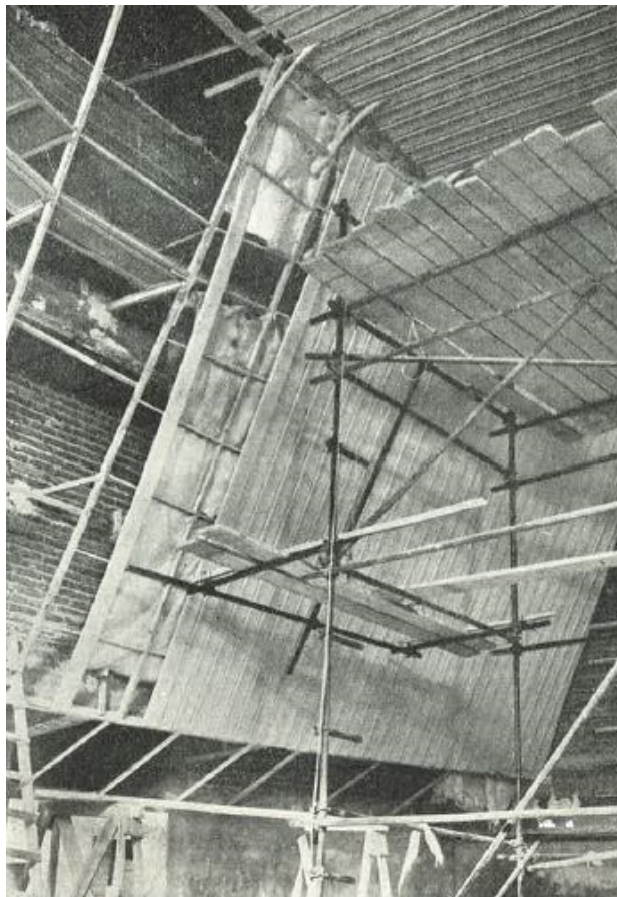
Secondo l'autore, un ambiente destinato alle proiezioni cinematografiche dovrebbe possedere i seguenti requisiti acustici:

- 1) una idonea conformazione geometrica delle superfici di rivestimento interno, tale da escludere fenomeni di focalizzazione sonora, eco, colorazioni timbriche, ... ecc, e garantire una sufficiente quantità di energia sonora in ogni posizione di ascolto.
- 2) un grado sufficientemente elevato di assorbimento acustico, tale da garantire, in relazione alla volumetria complessiva della sala di proiezione e alla sua capienza, un tempo di riverberazione  $RT_{60}$  sufficientemente contenuto;
- 3) un buon livello di isolamento acustico dell'ambiente di proiezione rispetto alle aree esterne, tale da garantire la massima silenziosità all'ambiente durante gli spettacoli.

È anche interessante rilevare come l'autore sottolinei l'impossibilità di determinare in maniera univoca il comportamento di fono assorbimento dei materiali usati nel rivestimento delle sale (39), e per tale motivo non risulti di facile determinazione, in fase di progetto, la lunghezza temporale della *coda sonora* conseguente al cessare del segnale sonoro all'interno della sala. Analogamente è significativo il riferimento fatto da Parolini circa il fenomeno dei *modi di risonanza* degli ambienti - in termini acustici,



76. Costruzione di un rivestimento di tipo fono assorbente per sala cinematografica (da G. Parolini)



la frequenza delle onde stazionarie ( $f_n$ ) che si instaurano in un ambiente di forma di parallelepipedo, con  $f_n = (c/2)[(n_x/l_x)^2 + (n_y/l_y)^2 + (n_z/l_z)^2]^{0.5}$ , dove  $l_x, l_y, l_z$  sono le dimensioni dell'ambiente e  $n_x, n_y, n_z$  la successione dei numeri naturali 0,1,2,3,..., attribuendo a tale fenomeno la causa di molte incongruenze acustiche rilevate in molti ambienti cinematografici realizzati. Particolarmente in ambienti di piccola dimensione (< 400-500 m<sup>3</sup>), il calcolo dei tempi di riverberazione eseguito applicando le fondamentali relazioni di calcolo allora note (40), non garantiva ugualmente una buona risposta acustica per l'ascolto del linguaggio parlato: *“per ambienti piccoli, il non verificarsi delle ipotesi riguardanti la uniforme distribuzione dell'energia sonora rende poco applicabile la relazione di Sabine, che si presta per essere invece applicata con maggiore approssimazione in ambienti grandi”* (41). L'autore quindi conclude che la forma dell'ambiente possa smorzare o incrementare il fenomeno dei modi di risonanza, ciò solo accentuando o limitando l'irregolarità geometrica delle superfici di rivestimento dell'ambiente: *“quanto più sono accentuate le simmetrie delle pareti che delimitano il campo sonoro, tanto più si stabiliscono nell'ambiente diversi sistemi di onde stazionarie per ognuno dei quali differisce la durata della coda sonora. Tanto più irregolari sono le pareti, sia per movimenti superficiali, sia per irregolare distribuzione di materiali assorbenti, tanto meno esisteranno gruppi di onde propagantisi in direzione parallela agli assi di simmetria dell'ambiente e l'energia potrà considerarsi diffusa.”* (42). Circa la definizione dei sistemi costruttivi che potessero incrementare l'assorbimento acustico degli

ambienti cinematografici al fine di contenere la coda sonora, Parolini suggerisce le seguenti soluzioni.

1-rivestimenti delle superfici interne con materiale di natura porosa (fibra o feltro di vetro, ecc.), eventualmente ricoperto con pannellature a finitura forellata, come doghe di lamierino in alluminio, lastre di gesso, ... ecc., una tecnologia che appare ancora oggi del tutto attuale;

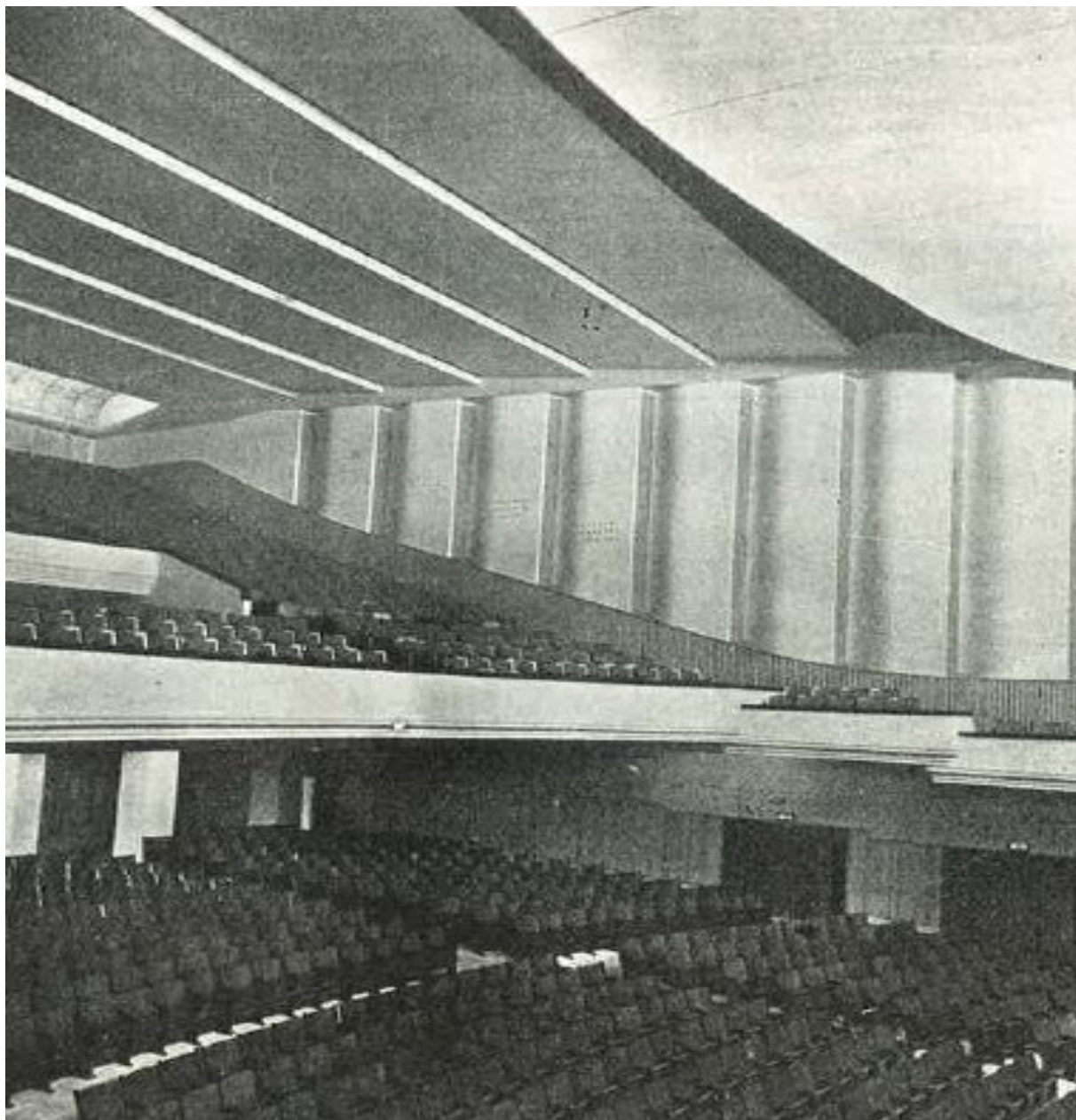
2-elementi di rivestimento delle superfici della sala che configurino una serie di cavità retrostanti lasciate vuote o parzialmente riempite con materiale poroso (es. elementi cilindrici), da realizzare in legno compensato, lamiera forata o fessurata, elementi fondamentali nell'assorbimento delle frequenze medio basse ovvero necessarie ad attenuare i modi di risonanza degli ambienti;

3-rivestimenti superficiali realizzati in stoffa tesata su idonea sottostruttura in legno con retrostante materassino di materiale fibroso (es. feltro di vetro), una modalità di rivestimento piuttosto diffusa ad oggi nell'arredo delle piccole sale di proiezione dei moderni cinema multisala.

Tralasciando le considerazioni di Parolini inerenti l'acustica delle sale di registrazione o dei “teatri di posa”, ovvero gli ambienti destinati alle riprese in studio dei filmati (43), è invece significativo riportare le considerazioni che l'autore svolge relativamente alle caratteristiche dell'impianto di diffusione sonora artificiale, ovvero sul problema della buona acustica delle sale da proiezione, luoghi in cui nonostante la grande diffusione che hanno avuto [...] in questi ultimi anni (in Italia si è vicini al numero limite di un posto a sedere per ogni 12 abitanti) [si verifica]



77. Cinema *Metropolitan* di Ancona; rivestimenti acustici realizzati in pannellature in gomma e feltro di vetro ricoperto con tela "Calicot" (da G. Parolini)

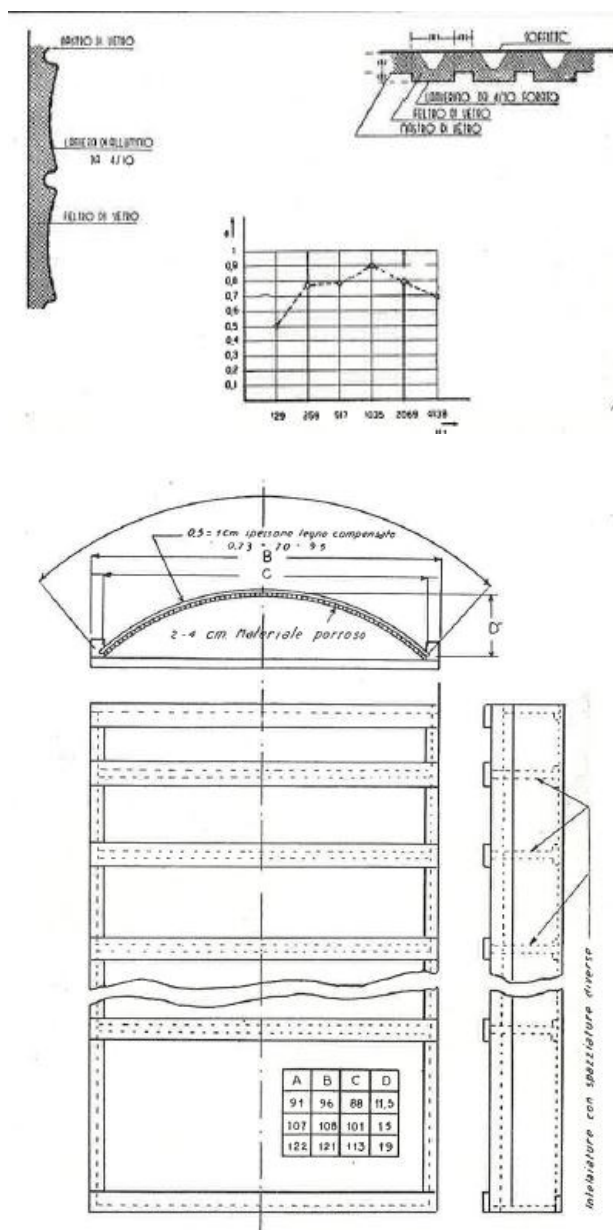


una scarsa diffusione della cultura riguardante i problemi di acustica ambientale”(44).

La prima esigenza da assecondare sarà una sufficiente “densità dell’energia sonora in ogni punto dell’ambiente per provocare una audizione senza sforzo”, una questione facilmente risolvibile “a mezzo della potenza di uscita degli altoparlanti”: qui l’autore sottolinea come sia ormai consolidata l’abitudine negli spettatori del cinematografo di ascoltare il sonoro cinematografico ad un livello pari a circa 70~80 phon, ovvero circa 20~25 unità in più rispetto al livello solitamente udibile nei teatri di prosa nelle posizioni più lontane dalla scena. Un tale incremento è sicuramente giustificato da un innalzamento del naturale livello del rumore di fondo (40-50 phon) rispetto agli edifici teatrali (35 phon), essendo tale livello di maggiore rumorosità legato all’ingresso del pubblico in sala, continuo e più frequente rispetto alle sale teatrali.

Altra necessità sarà poi il dotare la sala di proiezione di un impianto di diffusione *principale* posto dietro lo schermo, al fine di assecondare la sincronia tra azione filmica e commento sonoro, ma facendo sì che la distanza massima della sala non superi una lunghezza pari a 50 m, ciò al fine di non determinare un livello sonoro eccessivo (> 80 phon) nelle file più prossime allo schermo. A questo scopo sarà poi necessario predisporre l’utilizzo di diffusori acustici preferibilmente *direzionali*, per cui l’intensità dell’emissione sonora compensi il naturale decadimento dovuto alla distanza. Analogamente Parolini sottolinea che l’eccessiva distanza tra lo schermo e gli spettatori provocherebbe un discreto ritardo

78,79. Particolari costruttivi di pannellature fonoassorbenti e di diffusori acustici per sale cinematografiche (da G. Parolini)



tra la fruizione dell'immagine e quella del relativo messaggio sonoro - tra 1/7~1/8 sec., in particolare durante la proiezione dei dialoghi -, effetto ulteriormente enfatizzato durante la fruizione di film doppiati in cui il commento sonoro risulta già non perfettamente sincrono rispetto alle immagini.

Altro tema affrontato da Parolini riguarda la stessa geometria della sala cinematografica, per la quale l'autore afferma non esserci *"una forma [...] che presenti particolari pregi rispetto alle altre"*, pur se al di sotto di una certa volumetria ( $< 800-1000 \text{ m}^3$ ) la presenza di *risonanze modali* potrebbe verosimilmente creare nella regione delle basse delle frequenze fastidiosi fenomeni di risonanza, difficilmente sanabili a sala ultimata.

Al fine di evitare tali fenomeni *"quanto più le forme si allontanano da quella parallelepipedica e i rapporti tra le principali dimensioni non sono numeri interi, tanto più uniformemente distribuite saranno le frequenze proprie ed allontanati i pericoli di risonanze violente il cui effetto è quasi sempre impossibile correggere a posteriori"* (45).

Secondo Parolini un ambiente destinato alle proiezioni cinematografiche caratterizzato da una buona acustica dovrebbe avere i seguenti requisiti geometrici: una lunghezza non superiore di 50 m, pena l'eccessivo ritardo sonoro avvertito nelle ultime posizioni di ascolto; un rapporto proporzionale tra lunghezza e larghezza non superiore a 2; un'altezza dell'ambiente che determini un rapporto volume/spettatore prossimo e non superiore a  $4\sim 5 \text{ m}^3$ . La geometria complessiva dell'ambiente dovrà in ogni caso garantire una differenza tra il percorso del

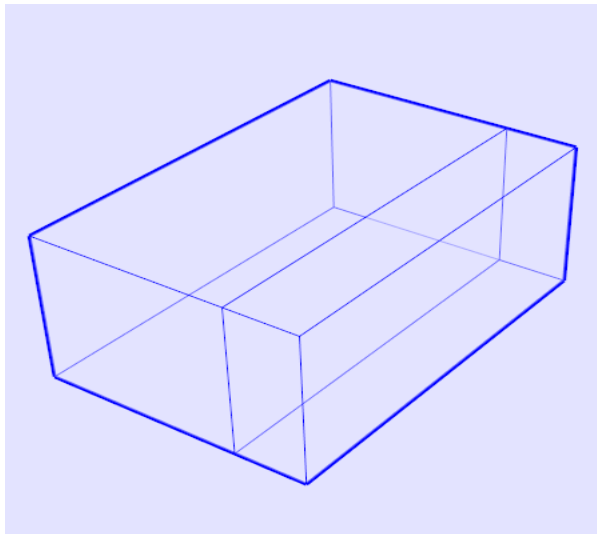
suono diretto e riflesso inferiore a 20 m - a conseguire un ritardo delle ultime riflessioni sonore sulle superfici dell'ambiente non superiore a circa 50 ms -, in caso contrario si verificherebbero fastidiosi *"disturbi sensibili"*. Nel caso di sale ad unica platea, i rapporti ottimali indicati da Parolini tra le dimensioni dell'ambiente risulterebbero  $4,5 : 2,5 : 1$  (lunghezza, larghezza, altezza); nel caso invece di sale in cui siano presenti platea e galleria, ponendosi l'esigenza di garantire analoghe condizioni di ascolto nei diversi settori dell'ambiente, l'altezza media della galleria rispetto al livello della platea non sia inferiore a circa  $1/3 \sim 1/2$  della profondità della stessa galleria. Analoga cautela dovrà essere adottata per il volume contenuto al di sotto della galleria, per il quale sarà necessario evitare l'insorgenza di modi di risonanza così come un livello sonoro di ascolto inferiore rispetto alle altre aree dell'audience. Per ciò che concerne la conformazione geometrica della sala cinematografica è poi significativo riferirsi ancora alle indicazioni fornite da Parolini, ciò ripensando proprio alle sale cinematografiche allestite negli anni Cinquanta e Sessanta, ovvero ritrovando in quegli ambienti la realizzazione pratica di quei principi. L'autore suggerisce, al fine di migliorare l'acustica e la visibilità in sala, che la minima distanza tra le prime file di sedute e la parete dove si colloca lo schermo, sia di almeno di 6 m ove siano collocati schermi di larghezza minima pari a  $4 \sim 5 \text{ m}$ , arretrandole ulteriormente ad ogni incremento della larghezza dello schermo (15 cm di arretramento, per ogni 10 cm di incremento). La stessa parete che accoglieva il telo di proiezione

avrebbe dovuto avere la minima superficie possibile al di fuori dello schermo ed essere costituita da materiale con accentuate caratteristiche fonoassorbenti: per il primo dei requisiti, in qualche modo la constatazione della validità dei rapporti dimensionali della sala cinematografica suggeriti dalla casa di produzione americana *20th Century Fox* visti in precedenza. Parolini sottolinea anche che la discreta inclinazione dell'area delle sedute (platea e galleria) favorisce positivamente la percezione del suono diretto proveniente dagli altoparlanti posti dietro allo schermo, ovvero è in grado di limitare l'assorbimento acustico radente procurato dalle stesse persone presenti in sala, un effetto che rende progressivamente più debole il livello sonoro allontanandosi dal telo di proiezione.

Le pareti laterali della sala dovranno evitare di essere parallele e fonoriflettenti, preferendo una geometria avente caratteristiche diffondenti per il suono: *“la diffusione, ispecie per le basse frequenze, può essere affidata ai movimenti delle superfici, la cui entità sia dell'ordine del metro, può però anche ottenersi con le particolari disposizioni di materiali assorbenti già citati, per quanto, quando possibile, sia bene non rendere le pareti laterali molto assorbenti, ispecie nel primo tratto in prossimità dello schermo per non aumentare troppo la differenza di livello tra i primi e gli ultimi posti della sala”* (46). Analogamente anche la parete di fondo dovrebbe garantire caratteristiche fono diffondenti, evitando forme concave che potrebbero procurare concentrazioni sonore in alcune posizioni dell'audience con il risultato che alcuni spettatori potrebbero sentire una sorgente sonora prove-

niente dal fondo sala, seppure associata alle immagini. Per la conformazione geometrica del soffitto dell'ambiente di proiezione, Parolini suggerisce di predisporre una superficie avente caratteristiche di grande diffusività e discreta assorbenza sonora, in ogni caso seguendo un disegno geometrico discontinuo, *“possibilmente a strisce”*, concentrando l'assorbimento verso il fondo della sala. Risulta quindi, come criterio generale suggerito dall'autore, la necessità di scomporre, variegare, segmentare le superfici interne dell'ambiente, ciò *“che determina nel campo sonoro un insieme di fenomeni atti a rendere le condizioni poco diverse da punto a punto, evitando che l'energia sonora, eccezione fatta per l'onda diretta, si propaghi secondo direzioni privilegiate con la possibilità che nascano discontinuità locali, echi, echi multipli, riflessioni ritardate, etc.”* (47). Circa il controllo della lunghezza della coda sonora (il tempo di riverberazione,  $RT_{60}$ ), Parolini suggerisce di limitare al minimo il volume della sala - come accennato sopra,  $\leq 4\sim5 \text{ m}^3/\text{persona}$  - pur considerando la necessità di garantire una quota minima di volume d'aria per ogni spettatore, di usare poltroncine piuttosto imbottite al fine di rendere le caratteristiche acustiche della sala meno influenzabili dalla presenza del pubblico e di distribuire l'assorbimento in superfici *“disposte in strisce o pannelli”*, ciò al fine di indurre maggiore assorbimento a bassa frequenza a causa dei fenomeni di diffrazione ed interferenza che si generano nell'ambiente. A questo proposito, l'autore raccomanda anche di evitare controsoffitti fonoassorbenti al di sotto della galleria ( $h < 4 \text{ m}$ , ovvero lunghezza  $>$  del doppio dell'altezza), così

80. Rapporti proporzionali ottimali sotto il profilo acustico per una sala cinematografica  $(1,25 \approx 1,7) : 2,5 : 1$   
(da Cassi Ramelli)



come di rivestire in maniera totalmente assorbente la parete di fondo della sala, la parete retrostante lo schermo e le superfici delle parti della sala dove più si concentra il pubblico.

Solo pochi anni prima di G. Parolini, anche A. Cassi Ramelli (48) aveva delineato a sua volta le condizioni acustiche ritenute ottimali per la sala cinematografica, identificandone i requisiti con riferimento agli altri luoghi di spettacolo. Cassi Ramelli ricorda che, analogamente alle sale teatrali, la forma geometrica e l'uso dei materiali di rivestimento interno dovrà comunque evitare fenomeni incontrollati di *riflessione* e *risonanza*, insistendo poi sulla necessità di ridurre principalmente la riverberazione dell'ambiente di proiezione, un effetto conseguibile *nel modo più economico* mediante il *criterio della minima cubatura unitaria*, ovvero riducendo il volume della sala a parità del numero di spettatori. A questo proposito Cassi Ramelli riporta le indicazioni provenienti dagli Stati Uniti che individuano il rapporto ottimale volume/spettatore in un valore pari o addirittura inferiore a  $3,53 \text{ m}^3$ , raccomandando in ogni caso un valore non superiore a  $5 \text{ m}^3$ . Il controllo della qualità riverberante è poi un'esigenza primaria negli ambienti di proiezione, da ricollegarsi necessariamente al pericolo di incrementare il livello sonoro in sala - già piuttosto elevato perché riprodotto artificialmente -, oltre che per il *"sommarsi durante lo spettacolo del tempo di riverberazione proprio della pellicola, che è quella dello studio dove è stata ripresa"* (49). Anche A. Cassi Ramelli, analogamente a quanto suggerito da C. Marchesi Cappai, raccomanda quindi l'uso di pannellature

fono assorbenti come *"reti di iuta sospesi, materassini di lana di vetro [...] pure appesi elasticamente alle pareti e alla soffittatura"*, prefigurando sistemi di assorbimento alle frequenze medio-alte ma sottolineando nel contempo l'esigenza di assicurare all'ambiente un sufficiente assorbimento acustico alle basse frequenze, ritenute in molti casi eccessive. La possibilità di amplificare il suono in sala mediante il sistema di diffusione sonora, se da un lato risolve ogni *problema dell'intensità dell'audizione*, pone comunque l'esigenza di predisporre adeguate cautele di natura geometrica nel disegno dell'ambiente di proiezione. Da un lato l'uso di opportuni rapporti tra le tre dimensioni della sala, ovvero  $1$  (altezza),  $1,25 \approx 1,7$  (larghezza),  $2,5$  (lunghezza); dall'altro l'evitare superfici aventi sezione *concava*, preferendo quelle ad andamento *convesso*, *al fine di migliorare la diffusione delle onde riflesse*; e ancora l'evitare *pareti piane parallele che possono originare fenomeni di interferenza* e, ove non sia possibile, *ondulare la stessa parete con risalti dell'ordine di m. 0,70 -1,20, cioè delle più comuni lunghezze d'onda incidenti*, allo scopo di diffondere il suono non verso il centro della sala ma verso i suoi lati minori.

Circa il posizionamento dei diffusori acustici, Cassi Ramelli suggerisce di far coincidere la provenienza del suono *col centro dell'attenzione*, ovvero disponendoli dietro o a lato dello schermo di proiezione e curando che le superfici limitrofe siano adeguatamente rivestite con materiale fonoassorbente.

A conclusione dei riferimenti ad autori che più di altri hanno affrontato il tema dell'acustica nella sale cinematografiche nel periodo considerato da que-



sto lavoro, è anche significativo richiamare brevemente gli scritti di M. Cavallè, progettista di numerosissime sale cinematografiche realizzate nel secondo dopoguerra in Italia. Nella sua opera, dedicata specificatamente ai cinema da lui realizzati (50), l'autore considera che il primo aspetto da considerarsi per l'idonea caratterizzazione acustica degli ambienti, sia la predisposizione di una forma geometrica *opportuna*, secondo il suo parere un modello "*a ventaglio*" che tragga spunto dal disegno dei luoghi teatrali dell'antichità. "*La forma a ventaglio risulta la migliore, perché offre le pareti laterali come riflettori del suono, impedisce la interriflessione. Inoltre i raggi sonori sono riflessi quasi parallelamente verso il fondo della sala. Questa pianta presenta il vantaggio di disporre il maggior numero di persone sedute ad un'a distanza non eccessiva dal palcoscenico*" (51). Cavallè, al pari degli altri autori, sottolinea che i requisiti acustici principali nelle sale cinematografiche dovranno garantire una buona intelligibilità della parola ed uniformità della fruizione sonora in ogni posizione dell'audience, caratteristiche che potranno essere conseguite con il controllo della qualità riverberante dell'ambiente. "*La riverberazione deve essere breve (cioè circa di secondi 1,5) in modo da permettere una intelligibilità perfetta anche a 70 metri di distanza*" (52). Il lavoro di analisi condotto nella seconda parte di questo lavoro, ha voluto costituire una sorta di schematica ricognizione inerente la forma e le caratteristiche funzionali degli ambienti di proiezione cinematografica allestiti nel secondo dopoguerra in Italia. Molto potrebbe essere ancora detto su que-

sto tema e le considerazioni fatte vogliono solo fornire alcuni spunti di lettura per una tipologia di luogo spesso sottovalutato dalla critica storica, nonostante - si cercato di dimostrarlo - la sua notorietà e la sua diffusione all'interno delle collettività urbane sia stata relevantissima.

La terza e ultima parte del lavoro sarà per l'appunto dedicata all'esame della diffusione del *fenomeno cinematografico* in un contesto urbano reale, per certi versi un autentico *caso studio*: la città di Modena e l'opera di Vinicio Vecchi. Al di là delle specificità di quel contesto - architettura, urbanistica, economia, cultura, ... - siamo convinti che in quella città e nelle opere cinematografiche dell'architetto Vecchi possa essere ritrovata parte di quell'autentico carattere di *socialità* e *aggregazione* che i luoghi cinematografici contribuirono a diffondere nel secondo dopoguerra in Italia. Attraverso la comparazione, dall'avvento del cinema al secondo dopoguerra, tra l'ampliamento urbano della città e la contemporanea presenza di sale di spettacolo, si è cercato di leggere la crescita di quel certo grado di *condivisione collettiva* che contraddistingue quel territorio. E a questo proposito - forse solo una ingenua fantasia, povera di riscontri - siamo convinti che lo studio dei contesti urbani debba passare anche attraverso l'esame, nella sua storia, della diffusione dei luoghi di spettacolo, delle loro caratteristiche insediative ed architettoniche.

È in questo senso che il caso modenese con i cinema di V. Vecchi rappresentano un caso eclatante, tale da non poter essere trascurato.

## Note al capitolo 2.1

- (1) "Cittadini io non sono uno dei tanti avventurieri e ciarlatani sfrontati che promettono più di quanto non possano mantenere. Ho assicurato che avrei risuscitato dei morti e li risusciterò. Coloro che desiderano l'apparizione di persone che sono loro care, non devono far altro che parlare. Obbedirò ad ogni loro ordine"; in E.G. Robertson, *Memoires recreatifs, scientifiques et anecdotiques*, Parigi 1834, riedito da Clima Ed., Langres 1985
- (2) G.P. Brunetta, voce "sala cinematografica", *Enciclopedia del cinema* vol. 4, Roma 2004, p. 744
- (3) Cfr. in A. Bernardini, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Udine 2001
- (4) In Italia si ricorda che a Livorno, tra le prime città a conoscere il cinema, venne "attrezzata una delle consuete baracche da fiera ... tra quelle che normalmente venivano montate all'interno dell'Eden-Montagne Russe. ... La fila di persone che si forma all'ingresso della baracca in attesa di poter entrare e partecipare almeno a una seduta è la naturale conseguenza di questa gratuita e ampia pubblicità ..." (in M. Quaragnolo, .....). A questo proposito "Lo spazio riservato alla visione dei brevi filmati è normalmente quello angusto dei baracconi e delle tende da fiera e solo saltuariamente le proiezioni ottengono la disponibilità di platee più vaste. Uno spettacolo itinerante dunque, privo di continuità. Proprio perché legato allo spostamento degli ambulanti di località in località nel rispetto delle fiere e dei festeggiamenti locali." (A. Bernardini, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Udine 2001). Tra le molte testimonianze della presenza di luoghi cinematografici ambulanti, può essere anche citata la ricostruzione del padiglione "trasportabile" operante in area friulana intorno al 1907 a cura di B. De Vito, lavoro presentato nella mostra "Trieste. J. Joyce e il cinema: storie di mondi possibili" Palazzo Costanzi, Trieste 2009 (cfr. in <http://belindadevito.blogspot.com/2010/01/un-cinema-ambulante-del-1907.html>)
- (5) Ci riferiamo in particolare alle proiezioni cinematografiche delle origini che oltre che in sedi mobili (cfr. sopra), poteva svolgersi anche in luoghi non dedicati specificatamente alla proiezione, "sfruttando meccanismi di circolazione, le tecniche pubblicitarie, i luoghi le ricorrenze, gli itinerari, di tutte le forme di spettacolo anteriore puntando ad una perfetta assimilazione con essi, senza però tralasciare di mettere in luce la propria specificità" (G.P. Brunetta, *cit.*, p. 744)
- (6) F. T. Marinetti, B. Corra. E. Settemelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *Manifesto del cinema futurista*, 1916
- (7) *Ibidem*
- (8) cfr. in G. Lavini, *Il Cinematografo*, in *L'architettura italiana* n. 9/1918
- (9) *Ibidem*
- (10) Si vedano in particolare i disegni n. 1642, 1646, 1661; cfr. in P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'archivio storico dell'Accademia di S. Luca*, Roma 1974
- (11) Il concorso fu bandito per la Città di Bologna ed "esteso a tutte le scuole di architettura del Regno"; cfr. in *L'Assalto* n. 11/1932, p. 1
- (12) Cfr. in P. Portoghesi F. Mangione A. Soffitta, *L'architettura delle Case del Fascio*, Firenze 2006, p. 65 e seg.
- (13) P. Portoghesi F. Mangione A. Soffitta, *cit.*, p. 27
- (14) Ci riferiamo alla legge del 1931 e alla cosiddetta "Legge Alfieri", emanata nel 1939 a concedere grossi finanziamenti alla produzione cinematografica nazionale a contrastare la diffusione dei filmati di produzione americana ed europea.
- (15) Cfr. in G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Torino 1989, p. 29 e seg.
- (16) Cfr. in E. Persico, *Arredamento di un film*, *La Casa bella* n. 46/1931 e E. Persico, *L'arredamento moderno nel cinema*, *La Casa bella* n. 59/1932; sullo stesso tema si veda E. Passudetti, *Architettura in 35 mm*, tesi di laurea, IUAV, 1989
- (17) G. Ciucci, *cit.*, p. 50
- (18) Circa l'entità e il trend assunto dalla spesa relativa al consumo di cinema in Italia nel secondo dopoguerra si veda nota 88, p. 358 e a p. 42-43 del testo, in G.P. Brunetta, *cit.*
- (19) G. Andreotti, *Ripresa edilizia e sale da spettacolo*, in *Edilizia Moderna* n. 44/1950, p. 19
- (20) Cfr. in *Lo spettacolo in Italia*, *Annuario statistico*, SIAE, Roma, anni 1949, 1950, 1951
- (21) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari 2009, p. 16
- (22) R. Bisignani, *Dedicato alla tecnica delle sale da spettacolo*, in *Edilizia Moderna* n. 44/1950, p. 3
- (23) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 190
- (24) Cfr. in G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 190-191
- (25) Cfr. in A. Rossi, *Lettera da una tarantata*, Bari 1970, p. 45
- (26) F. Ferrari, *I cinema di Vinicio Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV., *Modena, il cinema e i cinema*, Modena 2011, p. 41
- (27) sul comportamento del pubblico nel periodo in oggetto si veda L. Pinn, M. Mc Lean, M. Guidacci, *Due anni col pubblico cinematografico*, Roma 1958
- (28) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 192

- (29) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 195-196
- (30) I. Dragosei, *Io li difendo*, in *Hollywood*, n. 36/1947,, p. 3
- (31) “Resta però da capire ...il fatto del rifiuto del cinema neorealista da parte dei pubblici popolari”; l'autore ricorda invece che i campioni d'incasso nel 1951 erano *Domani è un altro giorno*, *Il brigante Musolino*, *Totò sceicco*, *Napoli milionaria*, *47 morto che parla*, *La portatrice di pane*, ecc., cfr in G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 199-200
- (32) E. Sereni, *Per la difesa del cinema italiano: Discorso pronunciato al Senato della Repubblica il 25 Maggio 1949*, Roma 1949
- (33) Cfr. in V. De Grazia, *La sfida dello Star System. L'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa (1920-1965)*, in *Quaderni storici* n. 58/1985, p. 95-133
- (34) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 165
- (35) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 77
- (36) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, cfr. nota n. 9, p. 365
- (37) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 80
- (38) G. Andreotti, in *Lettera aperta a De Sica*, in *Libertas* n. 7/1952
- (39) Cfr. in M. Calzini, *Cento anni di cinema al cinema*, Roma 1995
- (40) E. Monaco, *L'edilizia e il cinema* in *Edilizia moderna* n. 44/1950, p. 35
- (41) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari 2009, p. 117
- (42) G. Gonella, *La funzione sociale del cinema*, in *Edilizia moderna* n. 44/1950
- (43) L. Ciacci, *Una casa per tutti. La mise en scène del Piano INA Casa*, in P. Di Biagi (a cura di) *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 232
- (44) G. Gonella, *cit.*
- (45) Cfr. E. Monaco, *cit.*, p. 35
- (46) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 115
- (47) cfr. in L. Manzi, *La casa del popolo di Collegno festeggia 60 anni, di attività*, in <http://www.arcipiemonte.it/torino/articoli/la-casa-del-popolo-di-collegno-festeggia-60-anni-di-attivita>, ultima consultazione 12 novembre 2013
- (48) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 123
- (49) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 112
- (50) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 113
- (51) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 174
- (52) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 175
- (53) S. Zavattini, *cit.* in F.M. De Sanctis, *I ventennale della Ficc*, in <Occhio critico> n. 4/1967, p. 7
- (54) l'attività dei circoli è riferita in particolare in G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 176 e seg.
- (55) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 182
- (56) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano ... cit.*, p. 186
- (57) M. Horkheimer T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966, p. 132 e seg.
- (58) *Ibidem*
- (59) G. Andreotti, *Ripresa edilizia e sale da spettacolo*, in *Edilizia moderna* n. 44/1950
- (60) E. Monaco, *cit.*, p. 35
- (61) *Ibidem*
- (62) “Nel giro di cinque anni, dalla fine della guerra, l'Italia conquista uno dei primi posti al mondo dal punto di vista del rapporto tra popolazione, numero di sale e posti ... già nel 1948 il numero di sale è di circa 6500 e nei dieci anni successivi sono raggiunte le 10000 unità. A queste vanno aggiunte oltre 5000 sale parrocchiali che dispongono, nel giro di pochi anni, di un milione di posti.”, cfr. in P. Carbonara, *Architettura pratica*, vol. III/2, Torino 1975
- (63) E' noto per contro, come è stato ricordato nel testo, che la filmografia neorealista non ebbe grande successo di pubblico, quanto meno non il successo che riscosse a livello di critica; il ricordo, la testimonianza delle povere condizioni della gente comune, indussero evidentemente a rifuggire una tematica che, se rivalutava le masse popolari come protagonista delle narrazioni, le rappresentava in tutta la loro misera condizione sociale ed economica.

## Note al capitolo 2.2

- (1) Cfr. in G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari 2009, nota 100 p. 360
- (2) G.P. Brunetta, *cit.*, p. 46
- (3) F. Ferrari, *I cinema di Vinicio Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV., *Modena, il cinema e i cinema*, Modena 2011, p. 48
- (4) Cfr. in G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari 2004
- (5) Cfr. in G.P. Brunetta, voce "sala cinematografica", *Enciclopedia del cinema* vol. 4, Roma 2004, p. 744
- (6) L. Zumbo, *Gli spazi di relazione delle città del Mediterraneo*, cfr. in tesi di dottorato XVII ciclo, coordinatore prof. G. Cacciatore, Uni Napoli 2005
- (7) L. Ferrari, *cit.*, p. 48
- (8) Cfr. in [http://www.giusepperausa.it/cinema\\_san\\_carlo\\_-\\_cinema\\_amba.html](http://www.giusepperausa.it/cinema_san_carlo_-_cinema_amba.html), ultima consultazione 24 giugno 2013
- (9) cfr. in G.C. Argan, *Lo spazio visivo della città*, in P. Nardi (a cura di) *Il fenomeno città nella vita e nella cultura d'oggi*, Firenze 1971
- (10) A. Dal Fabbro, *Astrazione e memoria, figure e forme del comporre*, Napoli 2009, p. 38
- (11) Cfr. in L. Beretta Anguissola, *I 14 anni del Piano INA Casa*, Roma 1963
- (12) Non è poco importante rilevare che le intenzioni progettuali del Piano INA Casa non furono sempre realizzate, particolarmente proprio nella realizzazione delle strutture a carattere collettivo che, secondo la programmazione delle competenze degli interventi, sarebbe spettata ai Comuni e non allo Stato; tale inadempienza, determinata per le ristrettezze economiche del periodo, costituì una delle principali criticità evidenziate dal Piano. Cfr. in L. Beretta Anguissola, *cit.*, p. 74-77
- (13) Circa la dimensione propagandistica dell'uso dei filmati sul tema della casa popolare proiettati nelle stesse sale cinematografiche dell'immediato secondo dopoguerra, si veda L. Ciacci, *Una casa per tutti. La mise en scène del Piano INA Casa*, par. n. 1 e 2, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione*, Roma 2001, p. 223-235
- (14) L. Beretta Anguissola, *cit.*, p. 72-73
- (15) Sulla dispersione urbana delle città contemporanee si veda F. Indovina (a cura di), *L'esplosione della città*, Bologna 2005 e B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari, 2000
- (16) Cfr. in A.R. Burelli, *Introduzione alla Guida ai programmi delle facoltà di Ingegneria/corsi di studi in Architettura*, a.a. 2007/2008, Udine 2007, p. 7 e seg.. Circa l'importanza dei luoghi cinematografici come luoghi di socialità urbana si veda M. Fuksas in [http://archivistorico.corriere.it/2001/luglio/22/QUEI\\_CINEMA\\_NOSTRA\\_STORIA\\_co\\_10\\_0107223957.shtml](http://archivistorico.corriere.it/2001/luglio/22/QUEI_CINEMA_NOSTRA_STORIA_co_10_0107223957.shtml), ultima consultazione 24 giugno 2013
- (17) Cfr. in L. Zumbo, *Gli spazi di relazione delle città del Mediterraneo*, cfr. in tesi di dottorato XVII ciclo, coordinatore prof. G. Cacciatore, Uni Napoli 2005
- (18) Cfr. in M. Cozzi F. Lensi S. Bellandi, *Sale cinematografiche e città. La Toscana interna*, in S. Caccia M.A. Giusti, *Buio in sala*, Firenze 2007
- (19) Ci riferiamo in particolare alla lettura compiuta da A. Monestiroli nel saggio *Le forme dell'abitare*, in *L'architettura della realtà*, Milano 1999, p. 61 e seg., dove l'autore correla, in ogni epoca storica, le tipologie edilizie della città con il tessuto viario sulle quali si affacciano.
- (20) Cfr. in R. Tamborrino, *Nella città-fabbrica: l'architettura a filmopoli tra sperimentazioni e innovazioni*, in S. Caccia, *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa 2010
- (21) F. Ferrari, *I cinema di Vinicio Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV., *Modena, il cinema e i cinema*, Modena 2011, p. 48
- (22) E. Maldolesi, *I cinematografi*, in P. Carbonara *Architettura pratica*, vol. III/2, Torino 1975, p. 590
- (23) F. Ferrari, *cit.*, p. 48; cfr. in *Domus* n. 231/1948, p. 18-21
- (24) L. Della Fornace, *Il film in Italia: dalla ideazione alla proiezione*, Roma 1978, p. 31
- (25) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Roma-Bari 2009, p. 204 e seg. dove l'autore tratteggia il significato e la valenza pubblicitaria delle locandine dei film
- (26) Cfr. in R. Tamborrino, *Nella città-fabbrica: l'architettura a filmopoli tra sperimentazioni e innovazioni*, in S. Caccia, *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa 2010

## Note al capitolo 2.3

- (1) A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Torino 1999
- (2) Ci riferiamo in particolare alla posizione frontale assunta solitamente dagli spettatori nei confronti del luogo della scena, una posizione consolidata dalla storia per essere usata nella maggior parte delle forme di spettacolo, pur se in alcune rappresentazioni teatrali, musicali, circensi il pubblico poteva disporsi in maniera diversa (es. ad anfiteatro, ortogonalmente alla scena, ... ecc). A quest'ultimo proposito, è noto che in alcune sale cinematografiche, per motivi di spazio, il pubblico poteva essere disposto in maniera contrapposta con schermo di proiezione posto in posizione centrale (es. nel cinema Odeon a Bologna, ann 30), consentendo la fruizione di immagini ribaltate a metà della platea alla quale era consentito un risparmio sul biglietto di ingresso.
- (3) Cfr. in C. Montanaro, *Dall'argento al pixel*, Genova 2009



(4) Lo spettacolo teatrale, così come tradizionalmente inteso, non aveva mai completamente inibito la partecipazione del pubblico all'azione degli attori sulla scena durante le rappresentazioni: ne sono prova, a tutt'oggi, gli interventi di cui gli spettatori si rendono protagonisti a commento dello spettacolo cui assistono, con applausi, ovazioni, fischi e altro genere di (dis)approvazioni, all'inizio e alla fine dello spettacolo o "a scena aperta". Tali forme di partecipazione perdono per contro ogni significato durante le proiezioni cinematografiche, fatta salva la presenza in sala di protagonisti del film (attori, regista, ...), caso per altro del tutto eccezionale. A volte si può assistere ad una manifestazione di disappunto o un motto di ilarità di fronte all'azione del film, ma questo appare non a caso forzato, innaturale, privo di reale significato.

(5) Cfr. in M. Panizza, *Edifici per lo spettacolo*, Laterza ed. Bari 1996

(6) L'architettura dei luoghi teatrali in occidente, in particolare quella delle sale confinate che dal tardo Rinascimento in poi si diffusero senza sosta in tutt'Europa, aveva separato "fisicamente" gli spettatori dall'azione mediante l'introduzione dell'arco scenico nella sala teatrale, ovvero quell'elemento che separa il "reale" (l'area del pubblico) dal "virtuale" (il palcoscenico), secondo quell'impostazione tipologica derivata dalla sala teatrale disegnata da S. Serlio nel 1545 e ripresa e codificata da V. Scamozzi nel teatro di Sabbioneta e da G.B. Aleotti nel teatro Farnese a Parma [cfr. in nota \*\*].

(7) Ciò richiama il mito della solitudine dello spettatore davanti alla proiezione che P. Kubelka cercherà di proporre nel film *Archive di N. York*, dove ogni spettatore era isolato dal vicino mediante una particolare tipo di seduta che lo "incapsulava" nella propria visione; cfr. in G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Milano 2006, p. 44

(8) L.C.R. , *Il quinto potere*, in *Hollywood*, n. 209/1949, p. 3

(9) G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari 2009, p. 211

(10) G. Bruno, *cit.*, p. 56

(11) *Ivi*, p. 76

(12) S.M. Eszjenstein, *Montage and architecture* (1937), in *Assemblage*, n. 10/1989 p. 111-131

(13) Cfr. in E.Trutat, *La photographie animee*, Gauthier-Villars, Paris 1899

(14) Cfr. in C. Montanaro, *cit.*, Genova 2009

(15) Cfr. in M. Calzini, *Cento anni di cinema al cinema : storia dei cinematografi dalla saletta dei Lumiere ai Multiplex*, Roma 1995

(16) G. Bruno, *cit.*, p. 71

(17) Cfr. in C. Montanaro, *cit.*

#### Note al capitolo 2.4

(1) Cfr. in M. Lucat, *Sviluppo tecnologico e architettura*, in S. Caccia (a cura di) *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa 2010

(2) Tra le definizioni più salienti di "tipo architettonico" inteso come "forma-base" del progetto di architettura, ricordiamo quelle di G.C. Argan "tipo, essere ideale dell'architettura, struttura interna della forma" e di A. Rossi "l'idea stessa dell'architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza".

(3) cfr. in A. Monestirol, *L'architettura della realtà*, Torino 1999

(4) *Ibidem*

(5) In F. Ferrari, *I cinema di V. Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV. *Modena il cinema e i cinema*, Modena 2011, p. 46

(6) Ci riferiamo alla semplificazione dell'apparato scenico e al valore dato alla recitazione dell'attore conseguenti all'opera di registi e scenografi tra i quali K. Stanislavsky , E.G.Craig, A. Appia e N.B. Geddes, E. Mejerchol'd.

(7) "Primo nella città toscana concepito esclusivamente come cinema ma dotato anche di un piccolo palco per i numeri di varietà" : Il Telegrafo, quotidiano livornese, scrive in occasione dell'inaugurazione: "Stasera verrà inaugurato questo splendido salone destinato a grandi spettacoli di famiglia, con artistiche cinematografie e con spettacolo di varietà. Questo locale messo su con gusto squisito e con eleganza straordinaria, ha tutte le comodità possibili ed è destinato ad essere sempre aperto con spettacoli di primissimo ordine. Tutto è signorile, tutto è distribuito col massimo buon senso, come mai abbiamo veduto a Livorno. Per la serata d'inaugurazione debutteranno: - Les Remy, duettisti - Mary D' Antiny, canto e danze - Ines De Roberto, romanziere - Roberto Branciforte, macchietista comico-moderno - Lugginis, cirque-miniature, con cani, scimmie e capre ammaestrate, numero di grande attrazione. Completeranno lo spettacolo grandiose cinematografie tra cui Cavalleria Portoghese, La figlia di Iorio [1911, con Mary Tarlarini e Luigi Maggi] e Campionato pagato caro. Direttore d'orchestra Mario Chesi Prezzi: poltrone cent. 50; secondi posti cent. 30; galleria cent. 20" G. Rausa, in pag. web <http://www.giusepperausa.it/livorno.html>, ultima consultazione 24 giugno 2013

(8) Cfr. in M. Cozzi F. Lensi S. Bellandi, *Sale cinematografiche e città. La Toscana interna*, in M.A. Giusti S. Caccia, *Buio in sala: architettura del cinema in Toscana*, Firenze 2007

(9) *ibidem*

(10) Cfr. in G. Lavini, *Il Cinematografo in L'architettura italiana* n. 9/1918

(11) Cfr. in E. Godoli, *La lunga stagione decò dei cinema degli architetti italiani*, in S. Caccia (a cura di), *Luoghi ed architetture del cinema in Italia*, Pisa 2010, p. 15.

(12) Com'è noto nel 1926 fu presentato la prima pellicola - Don Juan - accompagnata da colonna sonora di tipo musicale, mentre nel 1927 il primo film - The jazz singer - accompagnata dalla registrazione di un dialogo parlato; il sistema di riproduzione sonora si basava sull'accoppiamento di un disco 33 giri preinciso che veniva fatto girare in sincronia con la proiezione (sistema Vitaphone). Successivamente il sistema di sincronizzazione fu reso maggiormente preciso con l'incisione della traccia sonora sulla stessa pellicola cinematografica, ovvero occupando una striscia verticale dei singoli fotogrammi per una larghezza pari a 3 mm (sistema Movietone); il sistema vide la prima applicazione nel film "In the old Arizona" nel 1928.

(13) E. Maldolesi, in P. Carbonara (a cura di), *Architettura pratica* III vol., Torino 1975, p. 571

(14) E. Neufert, *Bau-Entwurfslehre*, Berlin 1937. Le edizioni del manuale, succedutesi nel tempo saranno le seguenti: 1.a ed. it. (rev. arch. Luigi Lenzi )1949; 2.a ed. it. (sulla base della 14.a ed. tedesca), 1954; 3.a ed. it.(sulla base della 29.a ed. tedesca), 1975 ; 4.a ed. it., 1976; 5.a ed. it., 1978; 6.a ed. it.(sulla base della 30.a ed. tedesca), 1982; 7.a ed. it. (sulla base della 32.a ed. tedesca), 1988

(15) A. Cassi Ramelli, *Edifici per gli spettacoli*, Milano 1948 (1956)

(16) All'ing. M. Cavallè si deve la costruzione di numerose sale cinematografiche a partire dagli anni '30 in area milanese, come il cinema-teatro Manzoni, del cinema Astra (con A. Rimini) in c.so V. Emanuele su commissione della Golwin Mayer americana, attività proseguita nel secondo dopoguerra con la costruzione di circa 170 sala cinematografiche.

(17) A. Rimini firmerà anche nel secondo dopoguerra i progetti dei cinema Corso, Ariston, Rivoli e Modernissimo a Milano; cfr. in O. Selvafolta, *Tra memoria e oblio, Alessandro Rimini, architetto di cinematografi nella Milano tra le due guerre*, in AA.VV. *L'architettura italiana de i cinema*, Firenze 2007, p. 45-53

(18) F. Ferrari, *cit.*, p. 48

(19) E. Maldolesi, *cit.*, p. 517

(20) *Ivi*, p. 618

(21) F. Ferrari, *cit.*, p. 44

(22) N. Baroni (attribuito a), *Cinema alla periferia di Firenze*, in *Architetti* II, 1951, p. 10

(23) F. Kiesler, *Building a Cinema Theater*, in N.York Evening Post, 02/02/1929

(24) Cfr. in G. Borghese, *Pavimenti e rivestimenti delle sale da spettacolo*, in *Edilizia Moderna*, n. 44/1950, p. 73-74

(25) I primi esperimenti di trasmissione televisiva si devono all'ingegnere scozzese John Logie Baird che ne diede dimostrazione a Londra nel 1925 servendosi di un apparecchio elettromeccanico. Tale apparecchio fu soppiantato nel 1927 da un analogo impianto elettronico basato sulla presenza di un tubo a raggi catodici, tecnologia rimasta in voga fino agli anni '90. In Italia la televisione compare sperimentalmente nel 1934, mentre nel 1939 entra in funzione il primo trasmettitore che comincerà ad effettuare regolari trasmissioni. Dopo il secondo conflitto mondiale, la programmazione ufficiali delle trasmissioni televisive in Italia a cura della RAI cominciano nel 1954 mentre nel 1956 il segnale poteva essere ricevuto con sufficiente nitidezza in tutto il territorio nazionale. Se in un primo tempo l'apparecchio televisivo costituiva un bene di lusso, tale da essere solo utilizzato per visioni collettive in locali pubblici. Gli anni '60 segneranno la diffusione su larga scala di questo elettrodomestico, divenuto il veicolo principale di diffusione pubblicitaria e culturale.

(26) Ci riferiamo alle successive forme di proiezione cinematografica che, nonostante le reali innovazioni sul piano della spettacolarità e godibilità delle immagini cinematografiche, non si affermarono se non in maniera marginale per i rilevanti costi degli apparati e dei luoghi (costosità dei macchinari, ampiezza e complessità dei luoghi, onerosità gestionale, ...). Tra questi ricordiamo il Cinerama, sistema di ripresa e proiezione a n. 3 proiettori in grado di proiettare immagini di grande dimensione su schermi (sino a 28 m x 10 m) su uno schermo di 146° di ampiezza e 55° di altezza più ampi tale da approssimare la visuale dell'angolo visivo dell'occhio umano. Il rapporto tra la base e l'altezza dello schermo era fissato in 3:1; lo schermo era realizzato con strisce verticali orientabili e parzialmente sovrapposte (come tendine veneziane) non più larghe di 10/12 cm per consentire ad ogni porzione dello schermo di essere orientato esattamente sul proiettore corrispondente (incidenza luce di 90°)

Nel Cinerama le proporzioni tra le parti della sala sono  $L_s = l$   $L_a : L_s = 0,75$   $L_u : L_a = 0,81$   $L_u p : L_u = 0,25$

(27) in F. Vitella, *Tanti auguri Cinemascope 1953-2003: Cinquanta anni di cinema panoramico*, 09/10/2003, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensioneI.php?id=2020>, ultima consultazione 24 giugno 2013

(28) E. Maldolesi, in P. Carbonara, *cit.* p. 577

(29) Il formato del singolo fotogramma risulterà più somigliante ad un quadrato (21,3 x 18,2 mm), ma verrà utilizzato, sia in ripresa che in proiezione, comprimendo in anamorfosi le immagini;

altra modalità per rendere panoramica la visione di una pellicola tradizionale, fu data dalla possibilità di adattare le pellicole oscurando una parte dell'altezza dei singoli fotogrammi, ottenendo così formati pseudo panoramici (1,66:1/1,75:1,1,85:1) il cui inconveniente era però quello di mutilare pesantemente le immagini. cfr. in E. Maldolesi in P. Carbonara, *cit.*, p. 577

(30) La tecnica dell'anamorfosi era già nota al padre gesuita Schott che scriveva di magia anamorfotica nel 1657. Il primo rudimentale brevetto di lenti anamorfiche risale al 1862 con un sistema anamorfico - gruppi ottici che sfruttano la distorsione astigmatica delle lenti cilindriche analogamente a quanto avviene dell'occhio umano con la deformazione della cornea - che venne usato per comprimere la dimensione orizzontale di un'immagine. Il fisico olandese Ernst Abbe nel 1898 applicò per la prima volta tali principi alla tecnica cinematografica; questi furono poi sperimentati in modo convincente dal professore di ottica francese Henry Chrétien.

(31) E. Maldolesi, in P. Carbonara, *cit.*, p. 619

(32) E. Maldolesi, in P. Carbonara, *cit.*, p. 618

(33) Com'è noto nel 1926 fu presentato la prima pellicola - Don Juan - accompagnata da colonna sonora di tipo musicale, mentre nel 1927 il primo film - The jazz singer - accompagnata dalla registrazione di un dialogo parlato; il sistema di riproduzione sonora si basava sull'accoppiamento di un disco 33 giri preinciso che veniva fatto girare in sincronia con la proiezione (sistema Viataphone). Successivamente il sistema di sincronizzazione fu reso maggiormente preciso con l'incisione della traccia sonora sulla stessa pellicola cinematografica, ovvero occupando una striscia verticale dei singoli fotogrammi per una larghezza pari a 3 mm (sistema Movietone); il sistema vide la prima applicazione nel film "In the old Arizona" nel 1928.

(34) E. Maldolesi, in P. Carbonara, *cit.*, p. 571

(35) ci riferiamo in particolare alla relazione di calcolo dei tempi di riverberazione  $RT_{60} = 0,161 V / \sum a_i S_i$ , la relazione che consente ancora oggi di calcolare in fase previsionale il comportamento acustico degli ambienti, quanto meno per quanto riguarda l'attributo acustico che influenza maggiormente la percezione sonora e spaziale in un ambiente.

(36) A. Cassi Ramelli, *cit.*, p. 56

(37) Marchesi Cappai, *Acustica applicata all'architettura*, Milano, 1° ed. 1935; 2° ed. 1939; le citazioni che compaiono nel testo sono contenute a p. 160 e seg.

(38) G. Parolini, *Problemi di acustica ambientale riguardanti la tecnica cinematografica*, Roma 1953

(39) Il riferimento è alla difficoltà di identificare in maniera univoca le caratteristiche degli ambienti da destinare alle prove fonometriche (camere semi-riverberanti) nelle quali determinare il grado di assorbimento acustico dei materiali di rivestimento delle sale; l'autore sottolinea opportunamente che (p. 13-16) i coefficienti di assorbimento acustico individuati dalle misure sono influenzati dai seguenti aspetti: la quantità del materiale sottoposto a prova, che offre proporzionalmente un maggiore assorbimento con minore quantità di superficie; la posizione del materiale fonoassorbente all'interno dell'ambiente; la presenza di modi di risonanza dell'ambiente, un fenomeno ineludibile per i piccoli ambienti cui si può cercare di ovviare predisponendo l'installazione di diffusori acustici a bassa frequenza; la variazione del comportamento acustico dei materiali posti in opera rispetto a quello misurato negli ambienti di misura.

(40) Parolini rileva correttamente che il tempo di riverberazione delle frequenze coincidenti con i modi di risonanza dell'ambiente risulterà naturalmente prolungato rispetto a quello prevedibile applicando le relazioni di calcolo previsionale note, come sopra accennato di Sabine, Eyring e Millington-Sette

(41) G. Parolini, *cit.*, p. 31-32

(42) *Ibidem*

(43) *Ivi*, p. 35-61; si sottolinea come l'autore evidenzi per tale tipologia di luoghi l'opportunità dei seguenti requisiti:

-possibilità di variare l'acustica dell'ambiente mediante l'installazione di pannellature mobili;

-l'evitare risonanze modali dell'ambiente; a tale proposito l'autore propone le proporzioni tra le dimensioni dell'ambiente nella fig. 32 a pag. 51

-la predisposizione di volumi policilindrici e diffondenti e strutture risonanti-assorbenti (fig. 12,13,14,15, pag. 25 e seg.;

-isolamento acustico contro rumori e vibrazioni esterne;

Sono pure significativi i grafici di assorbimento relativi agli indumenti e ai costumi usati durante le riprese nei teatri di posa (p. 43-45)

(44) G. Parolini, *cit.*, p. 62 e seg.

(45) *Ivi*, p. 67

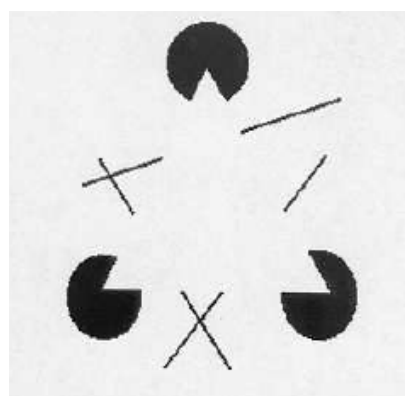
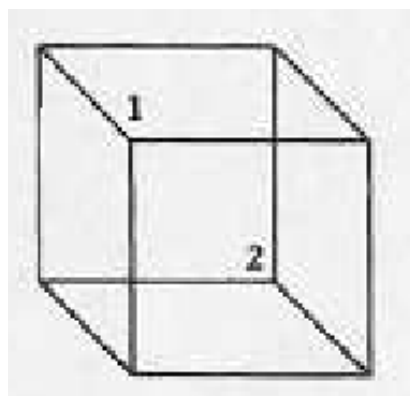
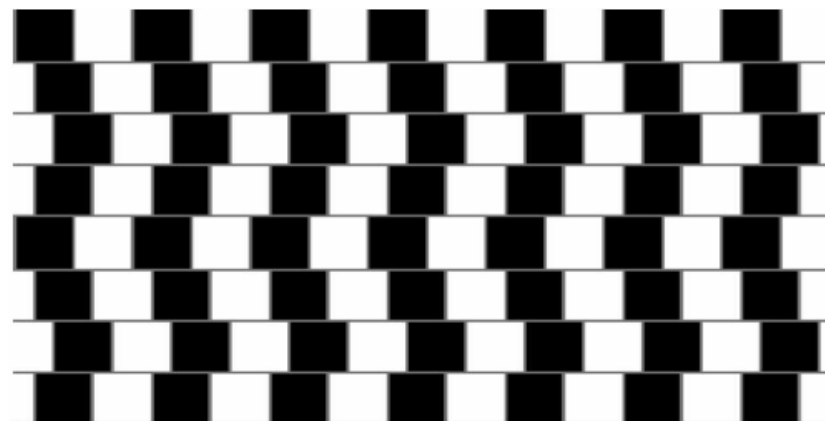
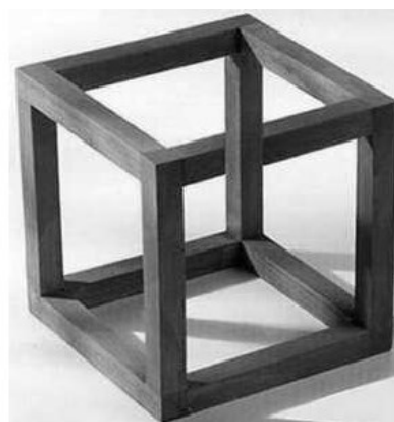
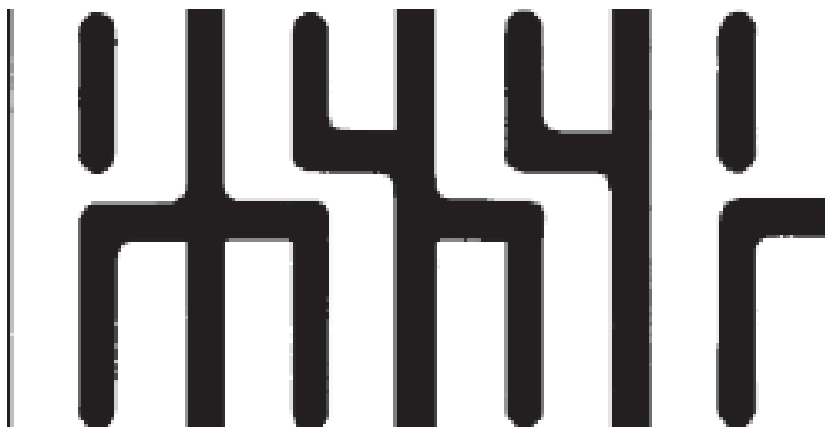
(46) *Ivi*, p. 73

(47) *Ibidem*

(48) A. Cassi Ramelli, *cit.*; le citazioni sono tratte dal capitolo III, *I cinematografi*, paragrafo 9° dedicato al *Problema acustico*, p. 150 e seg.

(49) se la seconda condizione appare più che sostenibile, la prima deve essere invece considerata un effetto percettivo e psicologico essendo stato poi chiarito che l' $RT_{60}$  di un ambiente risponde solo alle sue qualità intrinseche (volume e quantità di unità fono assorbenti)

(50) M. Cavallè, *Tecnica delle costruzioni di cinema e teatri: progetti e costruzioni dell'Autore coi particolari delle strutture in cemento armato e gli schemi degli impianti principali*, vol. 1,2,3, Milano 1951,



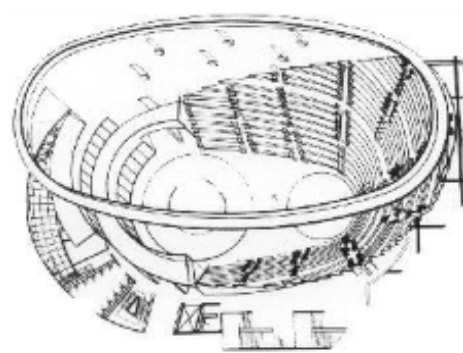
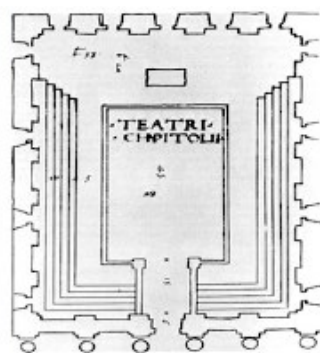
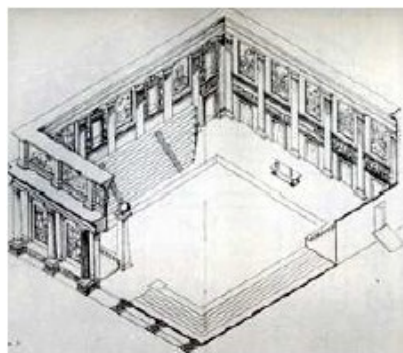
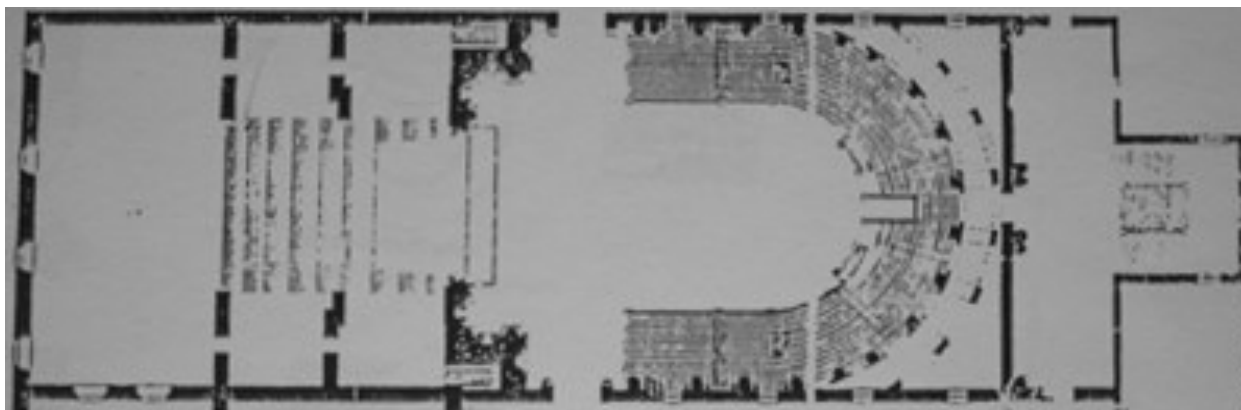
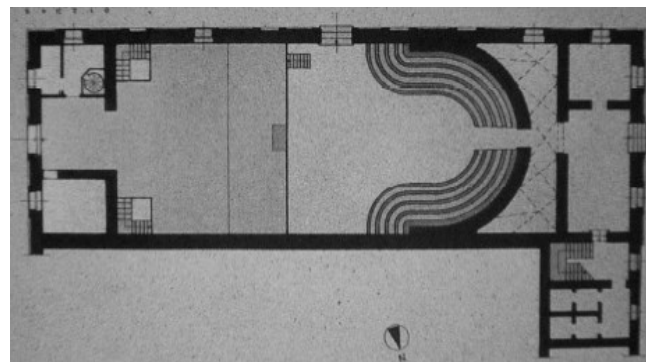
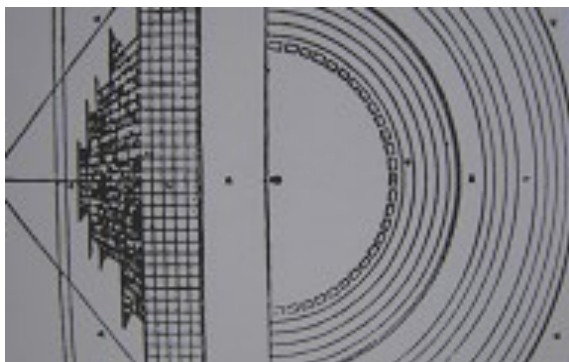
Nota \*

A questo proposito si ricordano gli studi dei fisici J. Plateau e W. G. Horner relativi al fenomeno visivo denominato *PHI*; la percezione visiva nel suo complesso è in ogni caso il risultato di un effetto molteplice di fattori che oltre alla velocità dello scorrimento delle immagini - è il caso delle immagini cinematografiche - coinvolge anche le condizioni di illuminazione, la forma degli oggetti e le relazioni che tra questi si instaurano, ovvero i principi secondo la teoria della Gestalt, disciplina che studia la discrepanza esistente tra realtà fisica (mondo reale) e realtà fenomenica (mondo sensoriale). In relazione a questo, la percezione visiva dell'occhio umano è affetta dalle seguenti "anomalie" percettive:

- si vede ciò che non esiste (triangolo in rilievo)
- non si vede ciò che esiste (parola "esse")
- si vedono più immagini per uno stesso oggetto (figure ambigue come il cubo di Necker)
- si vedono più cose per uno stesso oggetto ma da diversi punti di vista ("donna giovane e vecchia, figura reversibile)
- si vede quello che non può esistere (figure impossibili)
- si vedono cose differenti da come sono (linee convergenti e divergenti mentre sono parallele)

In breve si può concludere che percezione visiva non è semplice registrazione sensoriale della realtà ma il risultato di interpretazione personale, un vero e proprio processo cognitivo.





Nota \*\*

La variante tipologica introdotta da S. Serlio nel 1545 nell'architettura della sala teatrale - seguita poi da V. Scamozzi e G.B. Aleotti - rispetto alla forma del rapporto scena-spettatori di tipo tradizionale, innovò com'è noto la disposizione dei luoghi teatrali nei quali lo spettacolo si svolgeva in un unico ambiente, privo di separazione netta tra pubblico e spettatori, in cui gli attori circolavano più o meno liberamente anche nella parte della sala destinata agli spettatori; un esempio eclatante di tale tipo di impostazione è costituito dal teatro Capitolino edificato a Roma nel 1513. Analogamente, le forme di spettacolo teatrale dal primo '900 in poi, riaffermarono l'esigenza di riunificare tale rapporto, eliminando ogni apparato scenico e privilegiando un ritorno alla sala ad unico volume. (es. il Teatro d'avanguardia, 1927, di M. Barchin e S. Vachtangov).

## PARTE TERZA

### **Un caso di studio: le sale cinematografiche nella città di Modena e l'opera di V. Vecchi**

- 3.1 Modena tra ricostruzione ed espansione urbana: il ruolo sociale delle sale cinematografiche nella città del secondo dopoguerra
- 3.2 L'architettura delle sale cinematografiche di Vinicio Vecchi
- 3.3 Le sale cinematografiche di Vinicio Vecchi tra gli anni Cinquanta e Settanta a Modena: un progetto di socialità urbana

1. Pianta di Modena, 1743: fortificazione del nucleo storico con l'annessa "città stellata"

2. Pianta della città di Modena, 1825



### 3.1

#### Modena tra ricostruzione ed espansione urbana: il ruolo sociale delle sale cinematografiche nella città del secondo dopoguerra

Tentare di identificare quel particolare rapporto che si instaurò nella Modena del secondo dopoguerra tra il suo edificato urbano e i luoghi dello spettacolo cinematografico ha fatto necessariamente riferimento all'evoluzione storica della forma della città, in altri termini, a come il suo edificato abbia assecondato nel tempo le esigenze di carattere economico-sociale poste via via dalla collettività modenese, e tra queste quella rivolta alla fruizione del cinema. Si è quindi esaminato, dalla fine del secolo XIX sec. agli anni '70 - è il periodo in cui il cinema, anche a Modena si affermò progressivamente sulle concorrenti come principale forma di spettacolo -, il succedersi degli strumenti di pianificazione urbanistica che furono introdotti localmente dalla municipalità, cercando di ritrovare, seppure in maniera sommaria, in questi documenti le tracce di una tale diffusione di interesse, le *ragioni* della diffusione dei luoghi dello spettacolo cinematografico modenese, considerati qui come luoghi privilegiati di aggregazione collettiva, edifici simbolo di coesione sociale, ancorché per altri versi rappresentativi delle istituzioni cittadine. L'intento sarà quindi quello di identificare, nell'evolversi della *forma* della città emiliana, quelle *emergenze architettoniche* legate alla *relazione* tra le persone, alla *condivisione* di modelli culturali, allo sviluppo di comportamenti sociali e comuni. Nella pianificazione dello

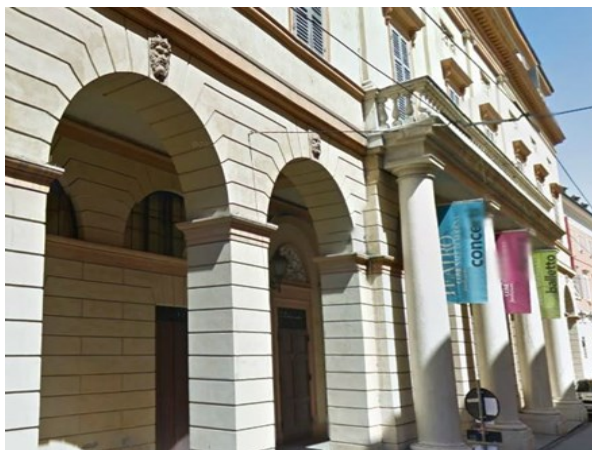
sviluppo urbano della città di Modena, frutto della volontà politica ed economica del governo urbano - un'azione *calata dall'alto*, ma pur sempre espressione mediata della volontà popolare - riteniamo infatti sia sempre possibile "*individuare i diversi modelli insediativi che caratterizzano le diverse forme della città; in tali forme sono anche rintracciabili le specifiche architetture come componente fondamentale*" (1). Gli ambienti di spettacolo sono quindi qui considerati come una sorta di rete di *specifiche architetture* rivolte alla socialità, - nel nostro caso in particolare, gli ambienti dello spettacolo cinematografico - nei quali la comunità modenese ha condiviso l'appartenenza a quel luogo.

Con questo intento, al fine di delineare brevemente un quadro dell'evoluzione urbana di Modena funzionale alla nostra analisi, va evidenziata una prima considerazione: la *forma urbis* della città risulta sostanzialmente riconducibile all'edificato contenuto all'interno della sua cinta muraria originaria.

Le origini romane di Modena sono note: nel 200 a.C. nasce come insediamento coloniale e difensivo con il nome di *Mutina*, in un territorio di confine della Repubblica esposto frequentemente alle incursioni dei Galli provenienti da nord; successivamente la città, cresciuta per dimensione ed importanza strategico-economica, soprattutto grazie al tracciamento della via Emilia (90-80 a.C.) - è l'epoca in cui la popolazione raggiunse i 15.000-20.000 abitanti -, sarà celebrata da Cicerone nelle sue *Filippiche* come *Firmissimam et splendidissimam populi Romani coloniam*, quasi a sottolineare le doti di coesione e fedeltà delle genti locali nei confronti del



3. Edificio del Teatro Comunale "Vecchio" su Via Emilia
4. Teatro Comunale "L. Pavarotti" (F. Vandelli, 1841)



governo della capitale.

Fin dalle sue origini Modena si configura quindi come un centro urbano fortemente coeso, verosimilmente non solo sotto il profilo insediativo ma anche per ciò che poteva riguardare il *senso civico* dei suoi abitanti: un nucleo urbano *ordinato, socialmente regolamentato*, racchiuso all'interno dell'imponente cinta muraria, contrapposto ad un territorio limitrofo che è spazio aperto *insicuro*, con il quale ci si relazionava per il solo attraversamento diagonale della via Emilia (2). In ogni rappresentazione storica della città prevale questa netta separazione tra tessuto edilizio urbano e campagna, tra luogo popolato dalla collettività cittadina e un territorio limitrofo ineditato solcato dalle sole vie di comunicazione d'acqua e carrabili: tale separazione non a caso faceva capo sempre all'imponente presenza delle mura, quella barriera difensiva riedificata per l'ultima volta intorno alla metà del 1500 sotto il dominio estense, ciò che simboleggiava verosimilmente una divisione tra *civiltà* di un contesto urbano ed *anarchia* di un territorio.

È quindi anche alla luce di queste considerazioni che ci sembra possa essere letta la localizzazione dei luoghi emergenti della città all'interno di quella cinta muraria, i luoghi urbani di maggior peso politico, religioso, militare, le architetture e gli spazi aperti più rappresentativi per la cittadinanza locale: la piazza grande - il luogo collettivo principale, vero *baricentro* della città, a diretto contatto con la via Emilia -, il complesso ecclesiastico del duomo, il palazzo ducale, i complessi conventuali. Ma, pur se sono molti ed importanti i luoghi rappresentativi,

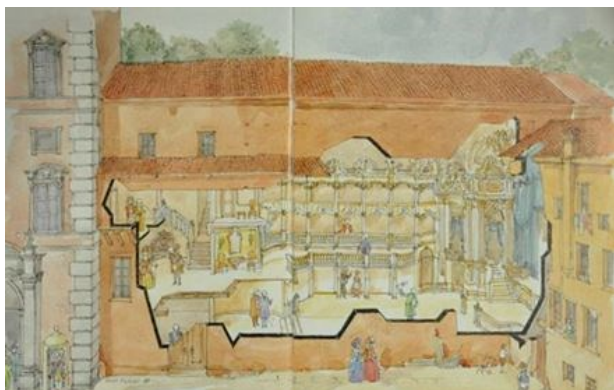
ciò che forse ci sembra caratterizzi con ancora maggiore originalità la struttura urbana di Modena è la *compattezza* del suo edificato, la *regolarità* con la quale si dispone sui lotti fondiari ed in relazione alla viabilità: quell'edificato identifica un luogo urbano nel quale la collettività ha condiviso storicamente un analogo *spirito insediativo*, adottando, forse più che in altri casi, medesimi schemi tipologici nella costruzione degli edifici, oltre che nella configurazione degli isolati urbani. *Compattezza dell'edificato* come sinonimo di *coesione* sociale, questa è la lettura che ci sembra possa essere fatta del contesto modenese.

Alla fine del XIX secolo la popolazione locale raggiunse un numero complessivo di 60.000 unità - leggermente inferiore all'anno di annessione al Regno d'Italia (1859), e ciò per la perdita del ruolo di capitale del Ducato Estense (3) -, una popolazione quasi esclusivamente contenuta ancora all'interno delle mura cittadine, con una percentuale di abitanti residenti al di fuori della città storica di poco superiore al 5,0% rispetto al totale degli abitanti: questo dato, posto che l'edificato urbano occupasse una superficie pari all'1% dell'intero territorio provinciale, è attestata una sostanziale vocazione agricola del territorio limitrofo ma nel contempo la grande concentrazione di servizi ed attività direzionali all'interno del nucleo urbano più antico.

È in questo contesto che si svilupparono le molteplici attività culturali modenesi, sia di estrazione colta che legate alle diverse tradizioni di natura religiosa, civica e popolare (4), in tutti i casi manifestazioni localizzate nei luoghi collettivi del centro cit-



5,6. Ricostruzione del Teatro di Corte (1686-1860) e del Teatro Aliprandi (1862-1881)



tadino, sia essi spazi aperti che ambienti costruiti. Nelle feste a teatro, in particolare, *“sono invitate a partecipare cerchie molto ampie di persone e cioè tutti coloro che costituiscono la base sociale del regime e che sono disposti a riconoscersi, anche attraverso la struttura teatrale, nella sua autorità. Il teatro è un momento di celebrazione sociale durante il quale vengono confermate, rinsaldate disconosciute, la gerarchia sociale e la struttura del potere”* (5). Pur se l’annessione di Modena al Regno d’Italia (1861) aveva causato un inevitabile ridimensionamento delle sue attività culturali rispetto al periodo precedente, c’è testimonianza che le manifestazioni di spettacolo a Modena ricevessero un convinto sostegno economico del governo locale: in qualche modo si attesta che i momenti di aggregazione collettiva, legati allo svolgersi delle manifestazioni, dovessero costituire eventi di portata imprescindibile per la collettività dei modenesi, occasioni legate allo stesso riconoscimento della loro identità. *“I capitoli di spesa per le feste erano [...] sostenuti anche in momenti in cui miseria e carestia contrassegnavano la vita di ogni giorno. La documentazione della Ragioneria conferma questa consuetudine e delinea una Comunità attenta anche agli apparati per lo svolgimento delle tradizionali feste, che se ne accollava gli oneri e i meriti, decidendo le rappresentazioni con < zelo, discernimento, (per) attività confacenti ad ogni nazione al servizio delle umane cognizioni>”* (6). E alle manifestazioni organizzate dalla municipalità, se ne univano frequentemente altre promosse da istituzioni culturali private, comunque sempre molto partecipate dai cittadini modenesi: tra queste è importante ricordare la Società

Filarmonica Modenese cui si deve, nella prima parte del XIX sec. (1816-1857), la produzione di numerosi spettacoli teatrali e musicali dei quali ci è pervenuta significativa testimonianza: *“dalle carte della Società Filarmonica Modenese (un archivio costituito da 15 ponderose filze) emerge, a tutto tondo, uno spaccato di vita ‘agiata’ cittadina: le feste da ballo, i grandi saloni all’uopo decorati e abbelliti, le accademie di musica e canto, dove il più delle volte presenziavano i duchi e i membri della corte, e poi compositori, cantanti, musicisti, il più delle volte gli stessi che si esibivano nelle grandi stagioni al teatro comunale o che erano al «servizio della Real Corte»* (7).

Se quindi la città di Modena, almeno fino all’inizio del XX secolo, risultò sostanzialmente contenuta all’interno della sua cinta muraria, è necessario per la nostra analisi identificare quali furono in quello stesso periodo i luoghi di spettacolo operanti all’interno del nucleo storico più antico, delineandone la posizione e la rappresentatività urbana, posto che in tali ambienti, in relazione alle loro caratteristiche architettoniche e funzionali, potessero svolgersi sia rappresentazioni appartenenti alla *tradizione aulica* - spettacoli teatrali, operistici, musicali - ma anche, e forse in numero maggiore, ricollegabili alla *tradizione popolare* - spettacoli equestri, circensi, di danza, incontri sportivi, ... ecc.

Per il periodo precedente la diffusione della cinematografia come forma autonoma di spettacolo - in questo caso limitata alla seconda metà del XIX sec. (8) - si sono elencati nel seguito i luoghi modenesi più rappresentativi, tutti edificati non a caso ancora all’interno delle mura e, per la maggior par-

7,8. Ricostruzione del Teatro San Rocco (1795-1835) e del Teatro Arena Goldoni(1869-1889)



te dei casi, integrati con il tessuto edilizio storico.

- . **Teatro Collegio San Carlo** (1729) in via San Carlo. La sala teatrale è parte del consistente complesso di edifici del Collegio omonimo, l'antica sede dell'università modenese della quale fanno parte a tutt'oggi anche la Galleria d'Onore, la Sala dei Cardinali, la Cappella, la Chiesa di San Carlo, il Portico del Collegio considerato uno degli elementi architettonici più caratteristici della città.
- . **Teatro Comunale Vecchio** (1816-1859) in via Emilia, angolo via Rangoni. È l'ambiente teatrale che occupava un'ala dello storico palazzo di proprietà della famiglia Rangoni prospiciente la via Emilia; fu inaugurato come allestimento prevalentemente in legno nel 1817, in un luogo che già a partire dal XVII secolo aveva ospitato un ambiente teatrale, cui erano stati attribuiti i nomi di Teatro Valentini (1643-1681), Teatro Fontanelli e successivamente Teatro Rangoni. Il Teatro Comunale "vecchio" fu chiuso nel 1859 e l'intero edificio riutilizzato per altre destinazioni.
- . **Teatro Comunale** (1841; F. Vandelli) in corso Canalgrande. L'ambiente teatrale è dalla sua origine una sala "all'italiana" adibita a rappresentazioni operistiche, teatrali e musicali. L'edificio dal 1859 al 1956 muterà denominazione in Teatro Municipale, poi nuovamente in Teatro Comunale e di recente in Teatro "L. Pavarotti".
- . **Teatro Aliprandi** (1862-1881) in via Accademia militare, già corso Reale (9). Il teatro era situato a fianco del palazzo ducale, in luogo del Teatro "di Corte", già Teatro Nazionale (1796), e prima ancora Teatro Regio (1815); la sala

era destinata alle rappresentazioni teatrali e musicali al pari del Teatro Comunale. Il teatro fu completamente distrutto da un incendio nel 1881 e successivamente non più ricostruito.

- . **Arena Goldoni** (1866-1889) in via San Giovanni del Cantone. Il teatro sorgeva in un'area già utilizzata precedentemente per spettacoli equestri. Nel 1819, per volere di Francesco IV, fu costruita una *Cavallerizza* nel sito della chiesa di San Giovanni del Cantone e nel 1861 fu realizzato un anfiteatro in legno per spettacoli equestri e circensi detto Arena Nazionale; nel 1866 sorse, in un sito adiacente all'anfiteatro in legno, l'Arena Goldoni, ancora un luogo di spettacolo scoperto ma già adibito anche a rappresentazioni teatrali. Nel 1869, con la copertura dell'area destinata al pubblico, l'Arena Goldoni assunse il nome di **Teatro Arena Goldoni**, un luogo di rappresentazione destinato alle classi popolari ma comunque molto attivo in città, i cui spettacoli furono spesso in concorrenza con quelli prodotti negli altri celebri teatri cittadini (Teatro Municipale e Teatro Aliprandi) (10).
- . **Teatro dei Dilettanti** (1867) in via San Geminiano. L'ambiente teatrale è localizzato nel monastero di San Geminiano, luogo che ospitava fin dal XIV secolo uno dei luoghi di cura modenese (1348). Con la soppressione degli ordini monastici, l'ospedale fu dismesso nel 1798 e nel 1867 fu inaugurato il Teatro dei Dilettanti che assunse il nome di Teatro Sociale e poi di Filodrammatica Goldoniana
- . **Teatro Paradisino** (1882) in via Cavour. Progettato dallo stesso progettista del Teatro

9. Palazzo Rangoni-Bellentani su Via Emilia, sede del Circolo For Ever

10. Teatro Storchi (V. Maestri, 1889)



Storchi (V. Maestri), la piccola sala teatrale fu ricavata nella Chiesa della B.V. del Paradiso all'interno dell'omonimo complesso ecclesiastico. La sala fu il primo ambiente di spettacolo modenese ad accogliere la proiezione cinematografica, seppure affiancata da rappresentazioni teatrali tradizionali. All'inizio del XX sec., la sala fu denominata **Cinema-Teatro Cavour** (1900 ?-1947) essendo utilizzata prevalentemente come cinematografo con la proiezione di cortometraggi d'intrattenimento (comiche, documentari, ...), e ciò grazie anche all'installazione di una delle prime apparecchiature di proiezione stabili a Modena. La sala sarà poi citata in una guida di Modena apparsa nel 1910 la quale riferiva testualmente "*Cinema -Teatro Cavour di Gustavo Vivi, Corso Cavour 11, 13*" (11). Il Cinema Teatro fu riaperto nel secondo dopoguerra con il nome di **Cinema Cavour** (1947).

. **Teatro Storchi** (1889) in viale V. Reiter. La sala fu progettata da V. Maestri, con interventi successivi di riadeguamento di A. Sfrondini (nel 1895) e M. Baiocchi (nel 1931), per correggere deficienze progettuali originarie e adeguare l'ambiente a nuove esigenze funzionali legate alla possibilità di accogliere spettacoli di natura più varia (circo, cabaret, varietà, incontri sportivi, operetta, ...). Dal 1896 in poi allo Storchi si proiettarono, dopo gli spettacoli teatrali, i primi cortometraggi denominati *foto animate*. La prima proiezione risale al 3 ottobre 1896 (12) e a questo proposito, la conclusione dello spettacolo teatrale "*Histoire d'un Pierrot*" andato in scena allo Storchi, il quotidiano "*Il Panaro*" del 3 ottobre del 1896 n. 272 così riporta: "*Chiuderà lo*

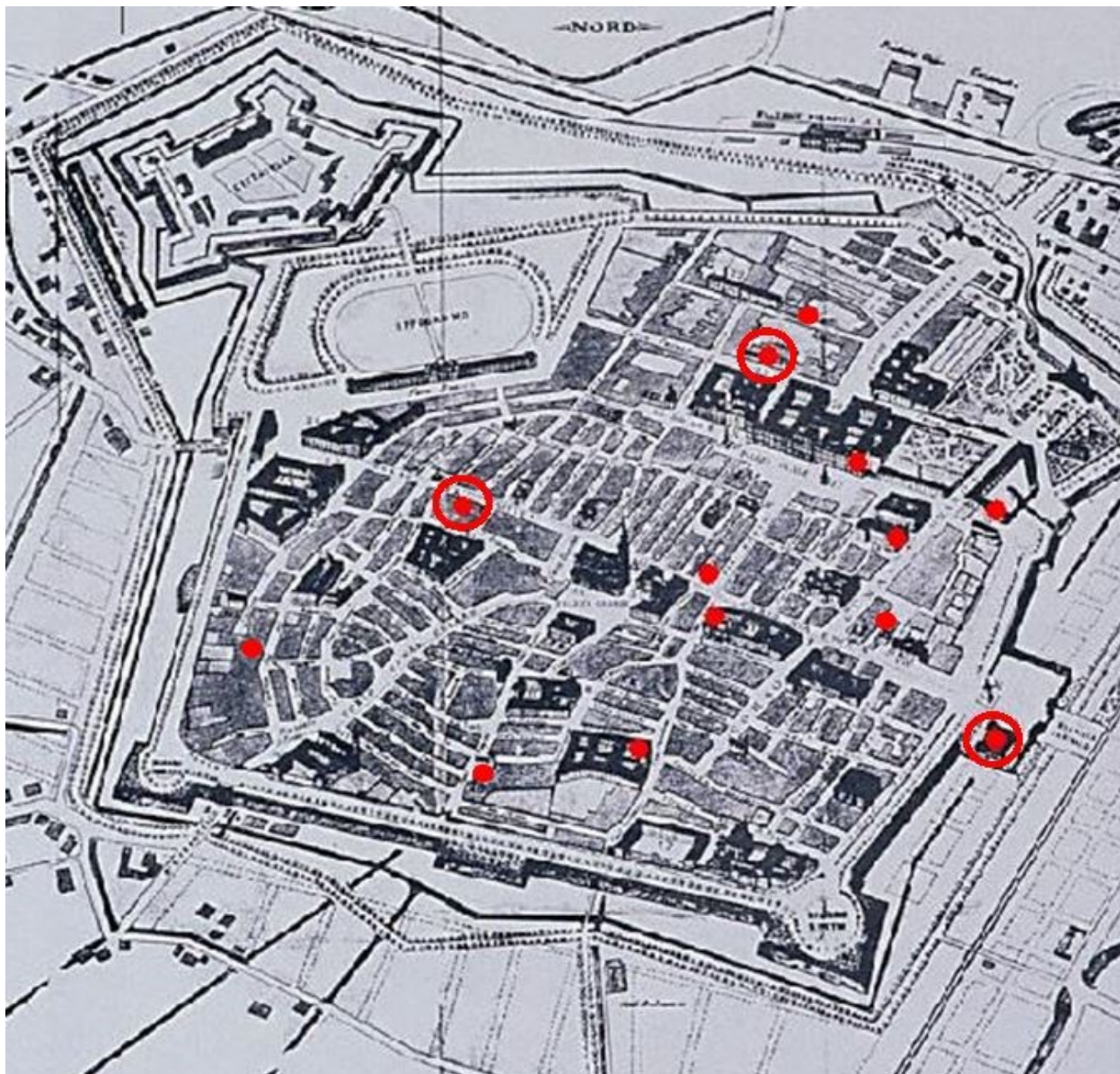
*spettacolo una brillante serie di fotografie animate (arrivate stanotte da Parigi) presentate a mezzo del magico Cinematografo: una delle più grandi meraviglie di questo fine di secolo*" (13); nel 1936 verrà realizzata una vera e propria cabina di proiezione.

. **Circolo For Ever** (1895) in via Emilia tra via S. Eufemia e via Carteria). La sala è ricavata in un salone dello storico palazzo Rangoni-Bellentani-Solmi prospiciente la via Emilia, sede di rappresentazioni teatrali, musicali, di danza, di audizione musicale grazie al primo fonografo funzionante a Modena. Successivamente il salone diverrà la sede del **Cinema Edison** (1906-1938) dove venne riutilizzata l'apparecchiatura cinematografica già impiegata nel Padiglione Roatto ancora sotto la gestione di F. Debri; lo spettacolo cinematografico si svolgeva con accompagnamento musicale dal vivo, un'orchestra durante i giorni festivi, un solo esecutore al pianoforte durante quelli feriali. Successivamente il salone delle feste sarà denominato **Cinema Vittoria** (1938-1952) - dal nome della proprietaria, la sig.ra Vittoria Perez Fontana - dove si svolsero spettacoli di vario tipo, anche cinematografici; a servizio della sala cinematografica nel 1938 fu anche realizzato un ballatoio di collegamento prospiciente il cortile interno del palazzo. Nel secondo dopoguerra la sala fu completamente rinnovata ed assunse il nome di **Cinema Ambra** (1952-1975).

Alle sale modenesi "maggiori" sopra elencate, se ne aggiungevano altre, verosimilmente meno auliche, che facevano capo ad Enti religiosi o ad altre Istituzioni private della città (14).



11. Mappa di Modena, "a volo d'uccello", (1890, ASMo) ed individuazione dei luoghi dello spettacolo modenese:  
a) sale di spettacolo (punto);  
b) sale di spettacolo, sede delle prime proiezioni cinematografiche (punto cerchiato)



- . **Teatro San Rocco (1795-1835)**, in via San Michele (angolo C.so Belle Arti)
- . **Teatro Istituto Figlie di Gesù (1812)** in via del Carmine 12.
- . **Teatro Educatorio San Paolo (1815)** in via Caselle 22.
- . **Teatro-auditorium S. Filippo Neri (1817)** in via Sant'Orsola 40.
- . **Teatro del Patronato dei Figli del Popolo (1874)** in Rua Muro 88.

Non è poi secondario rilevare, analizzando la prima diffusione dello spettacolo cinematografico all'interno dei luoghi sopra ricordati, che l'utilizzo dell'energia elettrica si diffuse a Modena solo nell'ultimo decennio dell'800, rendendo possibile l'illuminazione artificiale di diversi edifici pubblici tra cui il Teatro Comunale (nel 1897) e il Teatro Storchi (15). E fu grazie a tale importante innovazione tecnica che sarà possibile dal 1896 in poi organizzare le prime proiezioni cinematografiche proprio allo Storchi, al Circolo For Ever e nel Teatro Paradisino (16). Come si vedrà nel seguito, il cinema, nato come forma di spettacolo collaterale alle altre sarà in grado di soppiantare progressivamente le forme tradizionali di intrattenimento, soprattutto tra gli strati popolari e meno abbienti della collettività cittadina: l'immediatezza e la possibile ripetizione dello spettacolo, la sua relativa economicità, l'accattivante e persuasiva componente ludico-emotiva insita nella visione dei filmati, generò anche tra i modenesi una domanda di spettacolo cinematografico via via sempre più consistente, ren-



12. Pianta di Modena, 1909 (Ufficio Tecnico di Modena, ing. A. Modonesi)

13. Fotografia dell'abbattimento di una delle porzioni della cinta muraria modenese: dalla barriera Garibaldi al Baluardo San Pietro (1911-'13)



dendo necessario l'allestimento in città di molti altri ambienti adibiti alla proiezione.

Ma tornando ad esaminare lo sviluppo urbano di Modena, ovvero cercando di correlare la sua graduale trasformazione urbanistica con la localizzazione dei luoghi dello spettacolo cinematografico edificati successivamente agli esordi del cinema durante la prima metà del XX secolo, riteniamo debba essere sottolineata una prima considerazione: la progressiva demolizione delle mura cittadine, ciò che decreterà la fine della storica contrapposizione tra la città emiliana e il suo territorio limitrofo.

Se fino alla fine del XIX sec. la città si configurava ancora come un nucleo urbano unitario racchiuso all'interno della sua cinta muraria - come sopra ricordato, un tessuto edilizio esempio emblematico di *compattezza* tipologica, verosimilmente simbolo di *coesione* sociale ed amministrativa, figura simbolica di *cooperazione civile* della collettività urbana - sarà proprio il superamento della contrapposizione città-territorio che orienterà la successiva crescita urbana, rendendo possibile l'espansione del centro città anche in termini demografici, produttivi, commerciali e sicuramente anche sotto il profilo culturale: da limite invalicabile ad ostacolo da abbattere, con il XX secolo le mura cittadine diventano prioritariamente l'elemento fisico da superare definitivamente. La cinta muraria, venuta meno ogni loro finalità difensiva, sarà demolita con un'operazione prolungata nel tempo (1882 - 1920), rendendo così possibile progressivamente la consistente infrastrutturazione viaria delle aree limitrofe, l'edifica-

zione di nuove aree residenziali, la costruzione di strutture collettive di servizio complementari rispetto a quelle presenti nel nucleo storico.

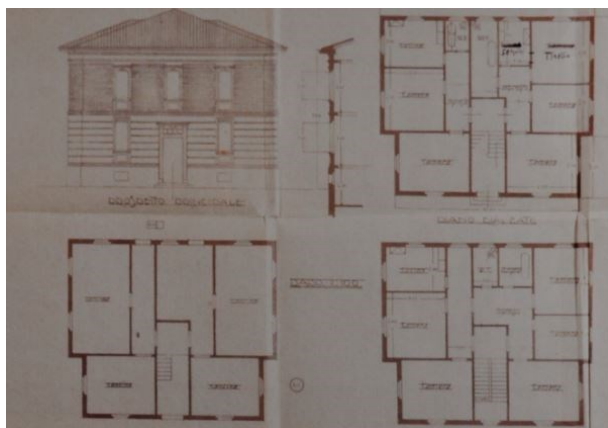
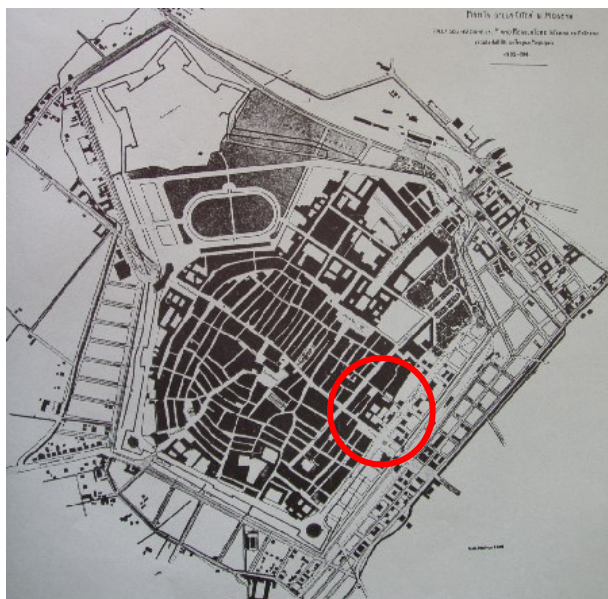
È in questo senso che deve essere letto il dislocamento coevo di alcuni edifici destinati allo spettacolo e all'intrattenimento in aree adiacenti alla cinta muraria cittadina, nelle intenzioni dei promotori luoghi in cui si sarebbero potute costituire occasioni di nutrita aggregazione collettiva estese ai cittadini modenesi, e ciò grazie anche alla *novità tecnologica* insita nelle proiezioni cinematografiche. Il caso più emblematico è sicuramente quello relativo all'area di Porta Bologna-Largo Garibaldi, un'area prossima ad uno dei primi tratti di cinta muraria demoliti e alla stessa via Emilia, là dove nel 1913 si costituì - pionieristicamente per le città italiane di allora - una vera e propria area di verde pubblico attrezzato (l'attuale Parco "S. Pertini"). La presenza continua di mobilità pedonale e carrabile presente lungo il tratto urbano della via Emilia e la possibilità di realizzare in aree limitrofe la prima espansione residenziale extra muraria della città, rafforzò per quell'area la valenza di polo di aggregazione-frequentazione collettiva.

All'edificio del Teatro Storchi, già attivo da qualche anno, si edificheranno quindi alcuni ambienti di spettacolo a carattere popolare, spesso adibiti estemporaneamente alle proiezioni cinematografiche:

- . **Chalet Canovi** (1890-?), una sorta di *café-chantant* usato anche per spettacoli di giocolieri, cantanti, acrobati, musicisti.
- . **Nuova Arena Goldoni** (1899-?), un locale all'a-

14. Pianta di Modena, 1903-'04 (Ufficio Tecnico di Modena). Individuazione dell'area in cui sorsero i tre edifici di spettacolo allestiti tra i secoli XIX e XX (cit. nel testo)

15. tavole di progetto di uno dei villini urbani edificati nel 1927 dalla Cooperativa "La casa nostra" nell'area di prima espansione ad ovest della città (via Tassoni)



perto destinato ai giochi equestri e a rappresentazioni teatrali e musicali (17).

. **Casott di Frances** (inizio XX sec-?), fondamentalmente solo una trattoria, in grado però di accogliere anche spettacoli ludico-musicali oltre che di teatro popolare.

Con le parole di G. Leoni, in quell'area e in questi edifici è forse possibile riconoscere *"il risultato di un programma sociale pienamente integrato con le politiche di espansione che consiste nel portare fuori dal tessuto storico cittadino attività spettacolari e fenomeni sociali difficilmente controllabili"* (18).

A testimoniare in maniera compiuta le trasformazioni urbanistiche che si andavano attuando progressivamente in quel periodo, vi sono le planimetrie dei Piani modenesi redatti nel 1904 e 1909. Il primo documento una *"Pianta della città di Modena con la delimitazione del piano regolatore interno ed esterno redatto dall'ufficio tecnico municipale"*; il secondo un *Piano regolatore e di ampliamento* predisposto dal neo costituito *Ufficio Tecnico Comunale*, allora diretto dall'ing. A. Modonesi. In ambedue i piani, elaborati sugli indirizzi suggeriti dalla legge urbanistica n. 2359 del 1865 nota come *Disciplina sull'espropriazione forzata per pubblica utilità*, risulta evidente quell'intenzione politico-amministrativa di superare definitivamente la barriera delle mura cittadine dando corso ad una urbanizzazione concepita sostanzialmente per fasce parallele rispetto al nucleo storico e secondo uno schema di tipo radiocentrico. *"Non si tratta tanto della cancellazione di una forma della città storica, in fondo ancora oggi leggibile, seppure per tracce, ma della rottura di un*

*limite che distingueva nettamente ciò che era città da ciò che non lo era"* (19): la progressiva eliminazione delle mura cittadine porrà d'ora in avanti una duplice questione progettuale, *"il progetto del futuro affidato all'espansione e il progetto del passato, di cui è oggetto la città storica"* (20).

Il carattere dell'edificazione realizzata al di fuori delle mura in quegli anni sarà globalmente di tipo estensivo non intensivo, quanto meno non raggiungendo mai quel grado di concentrazione edilizia per unità di superficie paragonabile al nucleo storico. Il dimensionamento degli assi viari che saranno insediati nei pressi della cinta muraria consentirà di ricavare fitte alberature ai lati delle strade e tra le carreggiate, mentre la tipologia edilizia ricorrente sarà quella del villino su lotto singolo, *"una casetta isolata, circondata da un giardino, da godervi a un tempo i benefici della città e quelli della campagna"* (21); è al Piano del 1909 che si deve anche la previsione per una suddivisione in isolati 50x70 m dell'area orientale dell'espansione urbana, là dove si collocheranno i blocchi edilizi chiusi corrispondenti ai villini urbani allineati lungo assi stradali riccamente alberati.

Anche le numerose realizzazioni di edilizia economica e popolare - l'Istituto Autonomo Case Popolari ed Economiche (IACPE) di Modena si costituì nel 1907, tra i primi in Italia, e prima ancora, nel 1902, si era costituito il Comitato per le case popolari promosso dalla Società Operaia di Mutuo Soccorso - avranno cura di prevedere per gli edifici residenziali una grande quantità di verde pertinenziale, quasi questo elemento dovesse essere consi-

16,17. Edifici residenziali del quartiere operaio Aggruppamento Villa Santa Caterina realizzati dall'anno 1908 dall'Istituto Autonomo Case Popolari



derato esso stesso *necessario* al vivere collettivo dei modenesi.

È a questo periodo che fanno capo le realizzazioni delle prime aggregazioni edilizie-quartiere localizzate al di fuori della cinta muraria, progressivamente cresciute nel tempo a supportare quel primo consistente incremento demografico della città dovuto alla sua massiccia trasformazione industriale: *“tra il 1901 e il 1920 Modena cresce di circa 18000 abitanti, dato di poco superato nel ventennio successivo, e raggiunge 80000 residenti”* (22). Nel 1908 viene edificata l'area residenziale operaia di Villa Santa Caterina, compresa tra viale C. Menotti-via E. Misley viale V. Reiter-via Ricci, cui si aggiunse nel 1933 quella compresa tra viale Monte Grappa, via Puccini, viale C. Menotti, il primo consistente intervento dello IACP modenese. Nel 1909 si progetta l'area di espansione ovest al di fuori delle mura tra porta S. Agostino e porta S. Francesco, una lottizzazione attuata solo la 1° guerra mondiale e protratta fino al 1956. Nello stesso periodo (1919) la Cooperativa Edilizia fra gli Impiegati e i Salariati della Manifattura Tabacchi si impegna a costruire 87 fabbricati residenziali tra i viali Tassoni e Barozzi, mentre lo IACP modenese costruirà nella stessa area 8 villini urbani; nel 1933 si costruiscono le abitazioni per gli impiegati della Cooperativa Casa del Mutilato su viale Barozzi.

L'area limitrofa ed esterna all'antica cinta muraria sarà poi anche prescelta per edificare una serie di opere pubbliche di nuovo impianto: è il caso dei nuovi edifici scolastici cittadini in cui fu accolta la nuova organizzazione didattica nei termini voluti

dallo Stato Sabaudo, ovvero secondo la Legge Casati del 1859, la Legge Coppino del 1877 e la Legge Orlando del 1904 (23).

All'ampliamento della città verso i versanti est, ovest e sud, concepito sostanzialmente come un ampliamento della dotazione residenziale e dei servizi collettivi, si accompagnerà per contro la diversa destinazione d'uso della zona posta a nord dove, in adiacenza al percorso della ferrovia Milano-Bologna, si costituì storicamente l'area di interscambio merci modenese: la città appare in qualche modo *zonizzata naturalmente* grazie alla presenza dell'infrastruttura ferroviaria, tale per cui ciò che si situava a nord di tale barriera risultò caratterizzato da una destinazione d'uso inerente la produzione, l'approvvigionamento e la distribuzione dei beni prodotti ed utilizzati in città. Proprio in quella fascia a nord, a diretto contatto con le infrastrutture ferroviarie, si localizzeranno di lì a pochi anni (tra il 1920 e il 1930), le Acciaierie Ferriere Orsi (poi OCIFIAT), le Fonderie Corni, le Fonderie e Acciaierie Riunite, i Frigoriferi Generali. *“Della nuova fascia, solamente la parte a Nord è destinata alla concentrazione di attività produttive o di servizio, come ad esempio i mercati pubblici. Gli altri tre lati possono essere utilizzati tutti indifferentemente per la costruzione di nuove abitazioni, essendo la città strutturata [...] in maniera tale da consentire un'uguale ricezione della luce e dell'aria a est, a sud e a ovest.”* (24).

Alle previsioni di intervento al di fuori delle mura, va rilevato che i Piani del 1904 e 1909 prevedero anche l'interramento di alcuni canali esistenti nel centro storico, così come cominciarono a delinea-



re quelle operazioni di *risanamento-diradamento* di parte del tessuto edilizio storico che da lì a poco saranno portate a termine in alcune parti di città ritenute non più idonee sotto il profilo igienico ed eccessivamente popolate (25). Rispondono a tale genere di orientamento la creazione di Piazza XX Settembre, realizzata tra il 1903 e il 1934 e di Piazza Mazzini (allora Piazza della Libertà) nel 1906 (26), spazi aperti che, se determinarono la perdita di parti consistenti del tessuto edilizio storico, crearono aree libere utilizzate anche come luoghi di aggregazione collettiva, della cui necessità si avvertiva il forte bisogno all'interno del nucleo cittadino più antico. Proprio a questo proposito nel 1916 viene approvato dalla municipalità modenese un nuovo Piano, non a caso un *Piano di risanamento interno della città* espressione del “piccone demolitore” in mano agli amministratori locali, lo strumento di pianificazione che avrebbe dovuto dare risposte alle deficienze abitative evidenziate solo pochi anni prima da A. Boccolari, un ufficiale sanitario modenese cui la municipalità aveva affidato lo studio della salubrità del centro cittadino: “a Modena è molto deficiente l'area occupata da strade, da piazze, da cortili e da giardini, in confronto alla superficie coperta da fabbricati, derivandone necessariamente che la popolazione è troppo densa nelle nostre case” (27). Successivamente, nel 1925, seguirà l'adozione del Piano presentato nel 1923 da D. Barbanti, un documento che però non fu mai definitivamente approvato dal Ministero dei Lavori Pubblici; il Piano era improntato a consentire ancora una volta il forte *risanamento* del tessuto edilizio appartenente al nucleo urba-

no più antico cui non erano estranee quelle logiche di *modernizzazione* della città di stampo littorio allora in auge, ovvero prevedendo parziali sventramenti del centro storico con la creazione di nuove aree di lottizzazione in cui potessero essere incrementate - paradossalmente - la densità degli abitanti (fino a 140 ab./ha) oltre che il valore economico dei terreni. Verrà così programmato l'abbattimento di 5 agglomerati residenziali (Quartiere Armaroli, Quartiere della Pippa, Quartiere San Paolo, Zona della Calle di Luca, Zona di Piazza Libertà), anche se poi si decise di concentrare il risanamento ai soli quartieri Armaroli e San Paolo, le due aree maggiormente degradate del centro cittadino; e a tali direttive si riferiscono anche il completamento di Largo G. Garibaldi (1933-1934) e la creazione ex novo dello slargo corrispondente a Piazza Matteotti (in sostituzione del quartiere Armaroli) tra il 1933 e il 1949 (28).

Ciò che però preme sottolineare di questi interventi, al di là delle considerazioni economiche circa la rivalutazione fondiaria dei suoli o i riflessi demografici relativi alla concentrazione di popolazione, è che città riuscì a dotarsi di nuovi e più funzionali spazi aperti, a configurare una rete più efficiente di luoghi di aggregazione collettiva dei quali potevano considerarsi una parte consistente anche gli ambienti di spettacolo. Come riferiscono V. Bulgarelli e C. Mazzeri, si contribuì a costituire quello “storico paradigma dello spazio urbano destinato all'incontro e alle attività civili [...] che assumono a Modena particolare rilevanza nella struttura urbana, anche in termini sociali ed ambientali” (29).



Sono degli anni '30 anche molti altri interventi di modernizzazione della città, secondo *“un intenso programma di opere pubbliche, in particolare nuove infrastrutture: strade, ferrovie provinciali, linee elettriche, acquedotto [...] le autorità proseguono sulle linee tracciate in precedenza. Sventramenti, “risanamenti igienici, case popolari, edifici pubblici, alcuni insediamenti industriali di rilievo segnano la “città risanata” e la nuova città, ridefinendo valori immobiliari e creando nuovi paesaggi urbani.” (30).*

Tali istanze di innovazione saranno riprese nell'ipotesi di nuovo Piano Regolatore che la municipalità affiderà a M. Pucci, dal 1937 al 1942 - la città vide crescere la sua popolazione fino a quasi 100.000 unità, un numero all'incirca doppio rispetto a quello di inizio secolo -, uno strumento che non vedrà però mai la luce per lo scoppio della seconda guerra mondiale e, finita questa, per la necessità di predisporre un più urgente Piano di Ricostruzione della città che cercasse di porre rimedio alla distruzione post bellica.

In questa schematica cronistoria degli strumenti urbanistici modenesi antecedenti alla seconda guerra mondiale, ciò che ci sembra importante sottolineare è che, come riferisce F. Oliva, a partire dai Piani del 1904 e 1909, la costruzione della città evidenzia globalmente *“una qualità urbana [...] dove lo spazio pubblico (vie, piazza, verde) è fortemente integrato con le architetture specificate dal piano almeno come tipologia (villini, palazzi isolati nel loro lotto, blocchi urbani): i viali di circonvallazione che hanno sostituito le mura o le nuove piazze ritagliate nel tessuto storico testimoniano questa situazione” (31).* Second-

do una lettura che può essere data ad oggi, i Piani adottati, o solo approntati dalla municipalità modenese, rispecchiano una volontà di *“progressiva articolazione di politiche di ricostruzione sociale della città” (32)*, quasi che la costruzione fisica del tessuto urbano sottendesse l'esigenza più rilevante di garantire la coesione collettiva dei cittadini, il loro senso di appartenenza al luogo, la costruzione della loro *cittadinanza*, cui più sopra si accennava. Una *cittadinanza* che, sotto il profilo urbanistico, si venne a costruire secondo un *principio ordinatore* per molti versi identificato dal termine *integrazione*: integrazione tra nucleo storico e nuove aggregazioni edilizie fuori le mura, tra assi viari principali e nuova rete infrastrutturale, tra edifici residenziali e aree di verde attrezzato e/o strutture di servizio collettivo. E gli stessi edifici dello spettacolo cinematografico - ambienti collettivi, ancorché di natura privata, aperti alla fruizione-condivisione di contenuti culturali, educativi, ideologici tra i cittadini - costituiscono un tassello di tale orientamento, elementi che potevano contribuire a rendere ancora più evidente quel carattere di *cooperazione civica*, caratteristica saliente della città emiliana, ciò che per Modena era simboleggiato, pur con altro genere di caratteristiche, dall'omogeneità tipologica dell'edificato del nucleo urbano più antico. Ma al di là della *naturale vocazione* all'aggregazione collettiva insita nell'attività e nei luoghi cinematografici, vi è poi da considerare che in quello stesso periodo - come sopra evidenziato, gli anni compresi tra le due guerre caratterizzati da forte industrializzazione, notevole incremento demografico e rivalutazio-

ne fondiaria del centro cittadino - anche nella città emiliana si manifestò durante il ventennio di dittatura fascista la forte esigenza da parte della classe politica al potere di ricercare idonei mezzi di propaganda e condivisione ideologica, trovando nel cinema un *medium* comunicativo insostituibile. *“Alla ricerca di consenso senza democrazia e di partecipazione senza diritti, il fascismo prosegue nel contesto autoritario e repressivo della dittatura, due noti obiettivi: affermazione ideologica dell’identità nazionalsocialista del movimento; formazione e controllo dell’opinione pubblica”*. È proprio in linea con il secondo dei due intenti richiamati da quest’affermazione che si tende *“all’uso politico dei nuovi mezzi di comunicazione di massa”* (33). Ed è anche alla luce di queste considerazioni che ci sembra si possa interpretare la grande fioritura nel periodo compreso tra le due guerre mondiali di sale cinematografiche localizzate nel nucleo urbano più antico, un numero piuttosto rilevante di ambienti, specialmente se correlato al numero di abitanti modenesi: il sistema complessivo dei luoghi di spettacolo risultante nella Modena di quel periodo - luoghi teatrali preesistenti e nuove sale cinematografiche - ridefinisce una sorta di mappa urbana dell’*aggregazione collettiva* diventata autenticamente popolare e per allora funzionale alla propaganda del regime al potere.

Si è ricordato sopra come le proiezioni cinematografiche degli esordi condividesse solitamente la sede e la stessa programmazione con altre forme di spettacolo: il periodo coincidente con il ventennio compreso tra e due guerre mondiali vide invece accrescersi l’individuazione di ambienti specificata-

mente dedicati a tale forma di spettacolo, ovvero dotati di più idonei requisiti funzionali. Nonostante qualche nota di inevitabile scetticismo tra i modenesi per quella nuova forma di spettacolo - *“poca gente si andrà a chiudere per delle ore, seduta su una sedia scomoda, al buio e in mezzo alla puzza”* (34) - la fruizione cinematografica anche a Modena andava richiedendo l’individuazione di ambienti più confortevoli per ciò che concerneva visibilità, acustica, microclima, oltre che la prossimità rispetto ai luoghi della mobilità urbana più frequentati e una idonea dotazione di spazi comuni e di relazione complementari alla sala di proiezione.

Superato quindi il primo periodo in cui i filmati furono fruiti anche a Modena in luoghi di spettacolo esistenti e solo in forma estemporanea o di novità - è il caso del Teatro Storchi, dove il locale cabina di proiezione fu allestito solo nel 1936 -, molti edifici del centro storico di Modena verranno trasformati in sale cinematografiche, realizzando poi nel tempo interventi successivi di adeguamento - in particolare negli anni ‘30, a seguito dell’introduzione del sonoro nel cinema -, spesso accompagnati da un cambio di denominazione, ma sempre svolgendo per la città quella funzione primaria di aggregazione, relazione-condizione per la collettività.

All’interno del centro storico, l’area intorno a via Modenella divenne *“la zona prima in città del nuovo genere di spettacolo”* (35), là dove si localizzeranno il Cinema Vittorio Emanuele (1913), il Cinema Splendor (1906), il Salone Margherita (1906).

È anche a questo proposito che Modena ha forse caratteristiche uniche rispetto ad altre realtà italia-

17,18. Cinema Splendor a Modena: individuazione planimetrica e vista dell'esterno dell'edificio cinematografico



ne: se deve essere rilevato che la maggior parte delle sale di spettacolo modenesi furono ricavate in edifici appartenenti alla parte più antica e strutturata della città, in tale aspetto è forse possibile riconoscere la *causa* e l'*effetto* di quel senso di *appartenenza al luogo* che contraddistinse la collettività cittadina, trasformandola in potenziale frequentatrice di luoghi tra i più emblematici della città storica. Sotto il profilo tipologico-insediativo è poi significativo anche sottolineare che la quasi totalità delle sale cinematografiche furono localizzate nel nucleo urbano antico, occupando solitamente il volume corrispondente ai primi due livelli dell'edificio accogliente (piano terra e mezzanino/piano primo); nel caso di edifici posti all'angolo di due assi viari, il vertice corrispondeva all'area di ingresso, predisponendo le uscite secondarie e di emergenza lungo una delle due strade cittadine. La quasi totalità delle sale cinematografiche realizzate saranno in tutti i casi - almeno per il primo periodo - fondamentalmente ancora ambienti di natura *polifunzionale*, per la possibilità-necessità di ospitare anche l'esecuzione musicale durante le proiezioni o altre tipologie di spettacolo di tipo non tradizionale (rivista, operetta, cabaré, ..). Come in numerose altre città, le operazioni di allestimento e gestione delle sale cinematografiche avverranno su iniziativa di privati imprenditori che operarono sotto la spinta della forte redditività degli spettacoli cinematografici. Nel caso di Modena, fu rilevante l'attività di Enrico Levi e Fortunato Debri, quest'ultimo *pioniere del cinema modenese*, cui si deve l'avviamento di molte sale cinematografiche cittadine con la costituzione

della società Debri-Degli Esposti-Frascaroli e la gestione del Padiglione Roatto, del Salone Margherita, del Cinema Vittorio Emanuele, del Cinema Splendor e l'organizzazione delle proiezioni cinematografiche all'interno del Teatro Storchi.

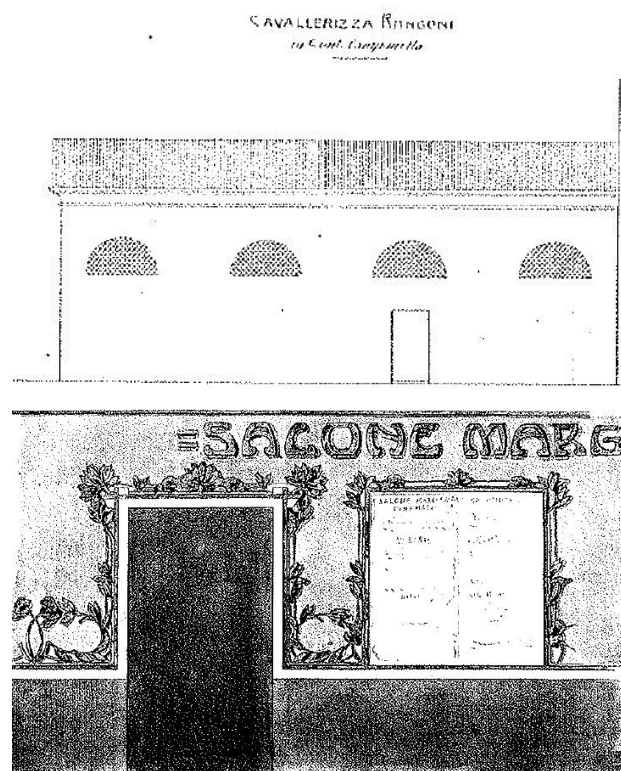
Per il periodo compreso tra l'inizio del XX secolo e il secondo conflitto mondiale, vengono quindi qui di seguito elencate le sale cinematografiche modenesi che, insieme agli altri ambienti di spettacolo sopra già richiamati - il Cinema-Teatro Cavour, il Teatro Storchi, il Cinema Edison -, furono attive a Modena. Si tratta spesso di ambienti appartenenti al tessuto edilizio più consolidato del centro città, che ospitarono l'attività cinematografica solo per brevi periodi, magari mutando denominazione successivamente ad interventi di riammodernamento-riallestimento, per poi essere destinati ad altro uso o definitivamente dismessi.

. **Padiglione Roatto** (1906- anni '10 ?), ancora un ambiente provvisorio ma di fatto "*il primo locale che ospitava esclusivamente spettacoli cinematografici*" (36) in cui si svolgeva una programmazione continua e giornaliera, dalle 15 alle 21, a cura dell'imprenditore F. Debri;

. **Salone Margherita** (1906-1939), in Via Campanella. La sala sorse in luogo della Cavallerizza Rangoni, ancora per iniziativa dell'imprenditore F. Debri; di questa sala così riferivano le cronache dell'epoca: "*la fama già acquistata è pari al merito, perché i locali sono belli, ben illuminati e comodi e gli spettacoli che si succedono di ora in ora attraentissimi. Lo dicono*

19. Prospetto su via Campanella dell'edificio della Cavallerizza Rangoni trasformato poi nel Salone Margherita (da G. Roganti)

20. Progetto della decorazione esterna dell'ingresso al Salone Margherita (da G. Roganti)



tutte quelle testine sorridenti di fanciulli, e quelle esclamazioni continue di stupore e di ammirazione“ (37); e nella giornata di inaugurazione così scrivevano le cronache locali: *Qualche minuto di attesa e la sala di aspetto aprì il passaggio ai posti. Stava per cominciare il primo vero spettacolo in un elegante cinematografo a Modena. La sala d'ingresso, con accesso alla platea, era vasta e proporzionata e da una parte si accedeva per due scale scomodissime, alla galleria e ai posti distinti; l'arredamento era raffinato, felice la disposizione delle poltroncine, perfetti i macchinari, il personale indossava una semplice ma elegante divisa*” (38). Nel 1917 la sala fu requisita dall'Autorità Militare per esigenze connesse alla guerra in atto, mentre nel 1937 subì alcuni interventi di adeguamento igienico-sanitario sotto la guida dell'arch. G. Zagni; la sala fu poi riutilizzata nel secondo dopoguerra fino agli anni '60 come circo ricreativo per spettacoli di carattere musicale.

. **Cinema Savoia** (1908-1915), un bellissimo salone capace e ben arredato, luogo polivalente; successivamente sarà trasformato in cinema all'aperto con il nome di **Iris Giardino** (1915-?);

. **Bios Pathè Centrale** (1909-1918), un vecchio stallo del centro cittadino sito in Contrada Università, per il quale il progetto di trasformazione prevedeva la formazione della sala cinematografica e dell'atrio di ingresso al piano terra e dell'appartamento del gestore al piano superiore (39); tra il 1915 e il 1918 divenne sede di spettacoli di Cinema -Varietà - nel 1917 la sala fu requisita dall'Autorità Militare per esigenze connesse alla guerra -, per poi essere riutilizzato con altra destinazione durante il

ventennio fascista e successivamente alla fine del secondo conflitto mondiale;

. **Cinema Exelsior** (1909) in Contrada Università. Una sala adibita a Cinema-Varietà per la presenza di una piccola orchestra ad accompagnare dal vivo le proiezioni. *“Il salone era stato magnificamente decorato, in uno stile ispirato a quello giapponese, con varietà di colori, fregi eleganti, rameggiature di fiori e fronde, ad opera del prof. Mundici, sotto la guida del prof. Valli”* (40); il quotidiano “Il Panaro” ebbe a scrivere: *“Gli apparecchi di proiezione sono ottimi, per una serie di ingegnosi perfezionamenti nei quali si possono ottenere delle proiezioni nitidissime e di una eccezionale fissità”* (41). Nel 1914 la sala fu chiusa per essere rimodernata riaprendo nel 1922 per svolgere una intensa programmazione di film di successo; fu successivamente adeguata sotto il profilo igienico-sanitario nel 1937. Nel secondo dopoguerra la sala subì altre radicali trasformazioni essendo rinominata in **Cinema Mignon** (1951) e **Cinema Capitol** (1966) e rimodernata radicalmente per aumentare la sua capienza a 500 posti con l'intervento di V. Vecchi (cfr. in seguito).

. **Cinematografo Moderno** (1912-1920), via Falloppia, *“un ambiente semplice, elegante, decoroso, rispondente ad un saggio concetto di modernità e praticità con posti comodi e ben distribuiti”* (42), la sala fu anche utilizzata per spettacoli di rivista con il nome di Cinema-Varietà Moderno oltre che per scopi didattici, rendendo gratuite alcune proiezioni per gli studenti; la sala cambiò poi nome in **Cine Bar Modernissimo** (1920-1922) e in **Cinema Savoia** (1922-1923) per cessare l'attività di locale di spet-



21,22. Immagini del fronte principale della Chiesa di S. Carlino Rotondo (1629) e del Cinema Vittorio Emanuele (1913)



tacolo solo un anno dopo la sua nuova denominazione ed essere utilizzata dall'anno 1924 come sede della Gazzetta di Modena.

. **Cinema Teatro Vittorio Emanuele** (1913), una sala polivalente, adibita a spettacoli teatrali, musicali e cinematografici, ricavata all'interno della chiesa sconsacrata di San Carlino Rotondo (1629), situata in un'area del centro storico tra le vie Modonella, Gherarda, San Vincenzo e Corso Canalgrande. Il progetto di ristrutturazione della chiesa, firmato dagli ingegneri Capello e Vandelli, prevedeva la costituzione di una sala a forma rettangolare molto allungata, con galleria e ballatoi laterali, area di ingresso. Il fronte principale della chiesa seicentesca fu rinnovata da G. Zagni che disegnò le forme attuali del prospetto con un linguaggio in stile liberty tra il 1913 e il 1915; la sala fu dotata anche di un modesto apparato scenico (palco, piano graticciato, ...) ed altri elementi di servizio e collegamento (scale dell'area di ingresso, camerini,...). *“Dell'antica facciata fu mantenuta la scansione verticale in tre sezioni, divise da lesene sormontate da capitelli reggenti una trabeazione, e l'ingresso principale posto al centro. Per il resto la parte inferiore del prospetto fu completamente trasformata con l'apertura di due porte laterali, l'aggiunta di un timpano ricurvo sopra l'ingresso principale e la realizzazione di ampie finestre provvisorie di balaustre a piastrini. L'ordine superiore, che nella chiesa era sopraelevato al centro con due contrafforti ricurvi ai lati, fu demolito e al suo posto venne innalzata una vistosa testata, anch'essa divisa in tre settori da piastrini che costituivano il prolungamento delle lesene inferiori. Al culmine su una larga fascia decorata da*

*serti e corone vegetali a rilievo, vennero posti due riquadri laterali sormontati da timpani a volute recanti le parole “arte” e “vita”, mentre al centro fu collocato un grande stemma di Modena sorretto ai lati da due figure femminili innalzanti verso il cielo corone vegetali”* (43). Nel 1917 l'edificio fu requisito dall'Autorità Militare per esigenze connesse al conflitto, e riaprì agli spettacoli alla fine della guerra. Se all'origine la sala poteva accogliere spettacoli di varia natura, dal 1926 si specializzò con una programmazione cinematografica di prim'ordine (44), cosicché nel 1938 ancora G. Zagni firmò la demolizione dell'apparato scenico al fine di incrementare il numero delle sedute della sala. Il cinema, che muterà denominazione in **Cinema Centrale** (1944), fu solo lambito dalla devastazione dei bombardamenti bellici, che il giorno 3 maggio del 1944 distrusse molti edifici dello stesso isolato del centro storico di Modena proprio durante una proiezione cinematografica (45). Nel secondo dopoguerra il Cinema Centrale riaprì con il nome di **Cinema Metropol** (1949-2005), per subire successivamente ancora un sostanziale ridisegno della sala di proiezione e degli ambienti di relazione ad opera di V. Vecchi (1954, 1964, 1971, 1991).

. **Salone Tersicore** (1915-1946) in via Malmusi, un'area della prima periferia di Modena. La sala era in origine un luogo adibito alla pratica sportiva (pattinaggio e danza), ma poco dopo la sua apertura con il nome di **Cinema-Teatro Eden** (46) mutò destinazione ospitando spettacoli di varia natura (varietà, musica, cabaré) e tra questi anche le proiezioni cinematografiche. Alla fine del secondo

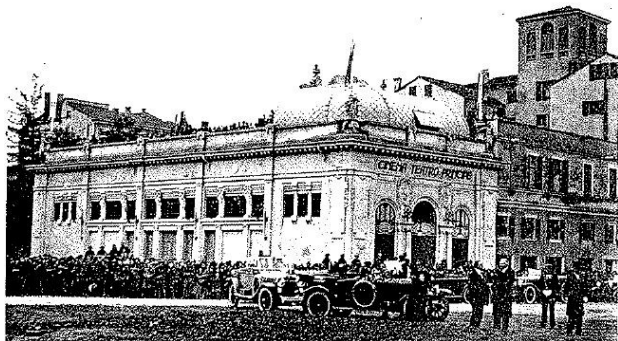
conflitto mondiale (1946) la sala riaprì ospitando esclusivamente spettacoli cinematografici e nel 1947 cambiò denominazione in **Cinema Olympia**, proiettando solo film di 2° e 3° categoria. Nel 1954 la sala riaprì con il nome di **Nuovo Cinema Olympia** (1954-2002), essendo stata demolita e ricostruita su progetto di V. Vecchi e M. Pucci.

. **Cinema Splendor** (1915) in via Modonella, in un edificio storico del nucleo più antico della città, giudicato dalle cronache locali dell'epoca "uno dei più bei cinema d'Italia". A proposito della sala di proiezione, il quotidiano "Il Dovero" riporta: "Tutto è stato studiato e disposto secondo criteri artistici più moderni, dalle principali disposizioni tecniche ai minimi dettagli, l'insieme abbellito dall'arte decorativa e dagli ornamenti veramente suggestivi. La profusione della luce elettrica (circa 20.000 candele) data dai gruppi artistici di lampadine di diversa potenzialità, disposte con vero gusto, completa la finizione dell'imponente locale. L'adattamento della sala nello stabile [...] è stato compiuto su progetto del valente concittadino ing. Parisi. La sala è lunga m 33,50 e larga circa m 11 e divisa in tre comparti: a corpo centrale e soffitte laterali decorate a colori on lavori di stucco a rilievo, allacciati con decorazioni artistiche. Nel corpo centrale del soffitto vi è un circolo con contorni a stucco a rilievo, che presenta figure allegoriche raffiguranti la Musica ed un gruppo di putti, dipinte dal pittore concittadino Moscardini. Lungo le pareti chiudono il fregio alto medaglioni raffiguranti personaggi illustri d'Italia, allacciati con motivi decorativi. Il basamento della sala è in stucco raffigurante il marmo di Verona, pregevole opera dello stuccatore concittadino sig. Bellentani. La sala d'ingres-

so, decorata artisticamente con stucchi e specchi e con zoccoli di legno con intagli di colore rosso cuoio con fili d'oro, mette alla sala che si biforca in due branche e porta alla loggia superiore con due tribune che si protendono ai lati della sala. Tutti i minimi dettagli sono stati coordinati con gusto squisito ai motivi artistici principali e alle disposizioni generali della sala, dall'egregio decoratore sig. Pio Ansaloni [...] La facciata su disegno dell'ing. Parisi, è in stile barocco modernizzato" (47). Nel 1917 la sala fu requisita dall'Autorità Militare per esigenze connesse al conflitto, pur se il gestore, Enrico Levi, fece domanda perché il cinema fosse restituito all'attività di spettacolo insieme al cinema Vittorio Emanuele gestito dalla stessa società (Debri-Frascaroli-Degli Esposti), ciò al fine di salvaguardare il lavoro dei molti addetti alla conduzione del cinema. Nell'anno 1931 nel Cinema Splendor fu proiettata una delle prime proiezioni modenesi accompagnate da traccia sonora e dopo poco una delle prime proiezioni in Italia accompagnate da un sonoro parlato; nel 1937 il cinema adeguò la sua dotazione igienico-sanitaria su progetto dell'arch. G. Zagni (48). Nel secondo dopoguerra la sala era in grado di ospitare 650 posti a sedere suddivisi in platea 1° e 2° e galleria, subendo importanti interventi di trasformazione nei primi anni '60 ad opera di V. Vecchi.

. **Cinema Orientale** (primi anni '20-1923/1923-1947) in via Farini angolo via San Vincenzo, una sala di modeste dimensioni localizzata al piano terra di palazzo Benucci. Nel 1923 il Cinema viene trasferito, mantenendo sempre la stessa denominazione, in vicolo Auberge nel Palazzo dell'Auberge -

23,24. Immagini del Cinema Principe precedentemente la sua ricostruzione (anni '20) e nella forma attuale (1961)



sede dell'Hotel Royal, dopo che questo aveva cessato l'attività alberghiera. Della nuova sala che aveva dimensioni 17,45 m x 7,30 m, una rivista coeva scrisse: *"visitando il nuovo ambiente si ha un'impressione non del tutto buona, vuoi per l'apertura affrettata, vuoi per la limitata vastità della sala di spettacolo"* (49). Nel 1937 l'edificio cinematografico fu adeguato sotto il profilo igienico-sanitario nonché distributivo (costruzione di una scala di collegamento alla galleria). Nel secondo dopoguerra la sala fu rinominata **Cinema Marconi** (1947) dopo aver subito un sostanziale rimodernamento nella dotazione impiantistica e in seguito **Cinema Embassy** (1975) a seguito di un radicale intervento di rinnovamento su progetto di V. Vecchi.

. **Cinema Teatro Principe** (1923-1959), in p.le N. Bruni. L'edificio originario fu costruito su progetto degli ingegneri Parisi e Bortolani e denominato anche "al Fantein" dal nome del proprietario, il sig. Fantini. Grazie alla presenza di un attrezzato palcoscenico, la sala poteva accogliere spettacoli di varia natura (teatro, musica, operette, cabaré, incontri sportivi, ...) e tra questi anche le proiezioni cinematografiche; la terrazza posta al livello superiore dell'edificio all'esterno era denominata "Settimo cielo" e fungeva da pista da ballo durante la stagione estiva. G. Roganti riferisce che all'inaugurazione *"furono ammirate soprattutto la grandiosità. La bellezza e la comodità dei locali, specialmente della sala degli spettacoli, illuminata a giorno con splendidi lampadari e decorata lussuosamente e con fine gusto artistico"* (50); dagli anni '40 la sala ospitò progressivamente solo proiezioni cinematografiche. Dopo

numerosi tentativi di adeguare la sala sotto il profilo funzionale, l'intero edificio venne demolito per essere poi ricostruito come **Cinema Principe** (1961) su progetto di V. Vecchi, restando in attiva fino all'anno 2002.

. **Cinema Scala** (1913-2009), in via P. E. Gherardi 34. Progettato da C. Bertoni, era originariamente una sala destinata alla pratica del ballo, successivamente utilizzata come sala cinematografica. L'edificio fu bombardato dalle truppe alleate durante la seconda guerra mondiale; così riportano le cronache: *"nel primo pomeriggio del 13 maggio 1944, in piena luce, i bombardieri americani scaricarono il loro carico di morte e distruzione su Modena. Era la seconda volta che la nostra città dovette fare i conti con atti di paura lunghi un'eternità. Lutti e distruzioni furono l'epilogo della visita aerea concepita per colpire il campo di aviazione, posto all'interno di quello che viene chiamato ora parco Ferrari. Fu centrato anche il Cinema Nuovo Scala, solo le mura perimetrali resistettero"* (51). Il cinema ricostruito, subì una radicale trasformazione interna con la creazione di due sale di proiezione su progetto di V. Vecchi negli anni 1989 e 1993; l'attività cinematografica dello Scala è cessata nel 2009.

. **Cinema Odeon** (anni '30 ?-2006) in p.zza Matteotti. La sala, localizzata in un'area centrale della città, occupava i primi due livelli dell'edificio, mentre il terzo livello ospitava i locali di una palestra. L'ambiente di proiezione disposto longitudinalmente rispetto alla piazza, era costituito da una platea al piano terra e una galleria con balconate che si protendevano verso lo schermo al livello superiore.



25. Edifici di spettacolo e sale cinematografiche in attività a Modena tra l'inizio del XX sec e l'inizio del 2° conflitto mondiale



re. La destinazione d'uso dell'edificio è stata cambiata nel 2006 con il riutilizzo dei primi due livelli a parcheggio.

L'immagine della localizzazione urbana degli ambienti di spettacolo modenesi, tra cui le sale cinematografiche, così come configurata alla vigilia del secondo conflitto mondiale, rivela come la maggior parte di essi fu insediata in edifici del centro città prossimi alla viabilità storica (via Emilia, area Barriera Garibaldi). Pochi furono invece i luoghi dislocati immediatamente al di fuori dell'antica cinta muraria e tra questi il Cinema Scala, il Salone Tersicore e il Cinema Principe: i primi due edifici costituirono verosimilmente importanti strutture di aggregazione collettiva legate ai nuovi insediamenti residenziali edificati a nord-ovest e sud-est della città; il terzo edificio a costituire un polo di aggregazione prossimo all'area di interscambio posta a nord-est, un ambiente collettivo comunque in prossimità dell'area verde corrispondente al tratto demolito della vecchia cinta muraria.

Esaminando infine le vicende della crescita urbana di Modena nel periodo che va dagli anni Cinquanta agli anni Settanta del XX secolo, riteniamo sia necessario iniziare con il riscontrare le condizioni della città alla fine del secondo conflitto mondiale. Il tessuto edilizio modenese - Modena era stata liberata dalle truppe partigiane nell'aprile del 1945, per poi essere amministrata da esponenti dei partiti a base popolare di ispirazione marxista - risultava gravemente danneggiato ma non del tutto compromesso come in molte altre città italiane: solo il 13%



dell'edificato era stato completamente lacerato dai bombardamenti bellici, e questo era localizzato principalmente nell'area del polo industriale e di interscambio posta a nord del nucleo storico, nelle vicinanze dell'infrastruttura ferroviaria Milano-Bologna; globalmente la distruzione del centro città riguardava solo punti circoscritti, per lo più limitati ad alcuni isolati residenziali.

A conclusione del conflitto il numero dei senzatetto in città era di circa 10.000 unità, a fronte di un numero di 105.000 abitanti nell'intera provincia di Modena, 28.909 dei quali residenti nell'area del centro storico, 31.980 nella prima periferia, i restanti in aree ancora più periferiche.

In questa situazione - una condizione sì di forte degrado, ma caratterizzata anche da una ferrea volontà di ricostituire la città fisica oltre che la cittadinanza civica - non è forse un caso che per il governo della municipalità modenese nell'immediato dopoguerra si fece il nome di A. Corassori, *“un uomo del popolo, un bracciante, attivo antifascista negli anni del regime, più volte condannato e reduce da un lungo periodo di confino [...] sensibile ai problemi quotidiani della gente che lavora”* (52). A ben vedere, il contesto modenese è quello di un territorio e di una città in cui i riferimenti culturali ed ideologici al Neorealismo possono essere ritrovati in maniera emblematica: distruzione e miseria legate al secondo conflitto mondiale, consistente attività partigiana durante la guerra con il governo provvisorio della città dopo la liberazione alleata affidata ad un Comitato di Liberazione, forte volontà di riscatto civile e sociale ispirato ad un orientamento politico

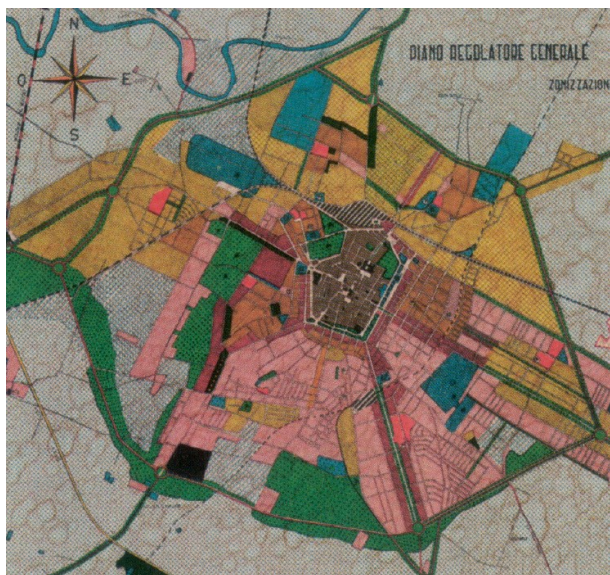
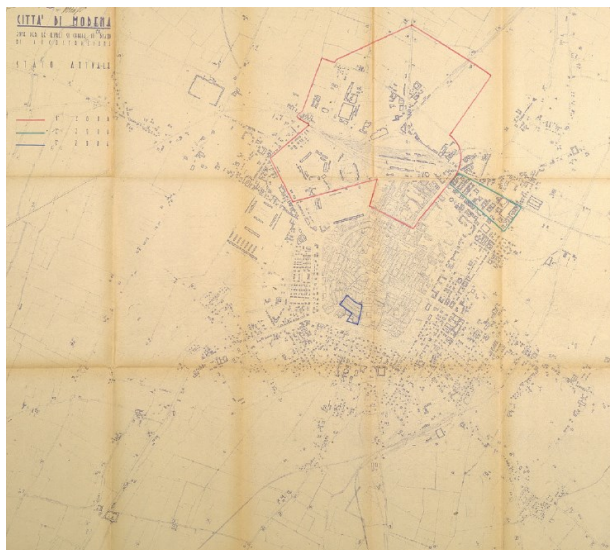
legato ai partiti della sinistra marxista, massiccia cooperazione collettiva delle classi popolari. *“Le istituzioni locali modenesi si trovano ad affrontare in questa fase una situazione di grande difficoltà e di assoluta emergenza: la prima necessità è di rispondere ai bisogni di una città devastata sul piano urbanistico, dei servizi e delle infrastrutture; di un sistema produttivo da riconvertire e sull'orlo della paralisi; di una società dis-sanguata dalle quotidiane e drammatiche necessità materiali. Il quadro generale impone una reazione immediata, a tutto campo: e l'emergenza è l'unico filtro attraverso cui passano le decisioni del governo locale insediato dal CL.”* (53).

Alle condizioni di degrado abitativo riscontrate nel periodo immediatamente successivo alla fine del conflitto - un degrado che si univa a quello preesistente già prima della guerra, inerente le precarie condizioni abitative di molti modenesi - si tentò di dare adeguata risposta con il *Piano di Ricostruzione* redatto nel 1948 da M. Pucci. Gli orientamenti di quel Piano furono essenzialmente i seguenti:

- 1- l'organizzazione di una rete viaria in grado di separare il traffico di attraversamento da quello di accesso alla città;
- 2- il definitivo risanamento del centro storico, da attuarsi con interventi di consistente diradamento del tessuto edilizio;
- 3- l'aumento della densità edilizia nelle aree delle nuove periferie, mirando nel contempo a rendere più efficiente la dotazione dei servizi rivolti alla collettività;
- 4- la ridefinizione della zona industriale posta nell'area nord, cercando di contenere le aree a destina-

26. Piano di Ricostruzione (A. Pucci), 1948

27. PRG di Modena (M. Pucci), 1958



zione residenziale per potenziare quelle a carattere produttivo;

5- l'interdizione di nuove costruzioni nelle porzioni di verde urbano dell'area centrale, pratica per contro assai frequente in molte altre città italiane durante il periodo della ricostruzione.

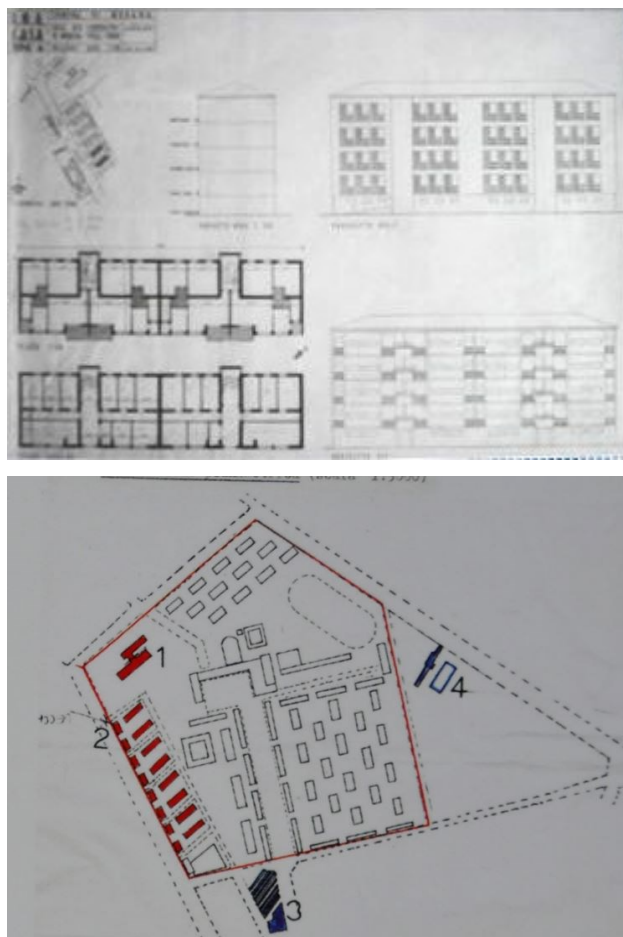
Nell'immediato secondo dopoguerra la figura di M. Pucci, grazie anche alla sua posizione di rilievo tecnico-amministrativo, *“incarna un ruolo di moderno baumeister, che per vent'anni dirigerà la politica di ricostruzione e sviluppo di Modena, dotandola capillarmente di infrastrutture ed edifici pubblici”* (54). Se però quel Piano di Ricostruzione si proponeva l'obiettivo principale di risolvere la situazione di distruzione legata agli eventi bellici, apparve per altri versi lacunoso, in particolare per ciò che concerneva l'importanza assegnata agli spazi e ai servizi pubblici, collettivi; si prevedeva per contro uno smisurato aumento della densità edilizia della città, tanto da risultare del tutto sovradimensionato rispetto ad una crescita edilizia della città ritenuta congrua rispetto alla sua dimensione e rilevanza storico-territoriale.

Successivamente al *Piano di Ricostruzione* del 1948 - Modena raggiunse nel frattempo (1951) una popolazione pari a 111.364 unità - Pucci firmerà nel 1958 il primo vero *Piano Regolatore Generale* del dopoguerra, uno strumento urbanistico che accoglieva in pieno le direttive del Movimento Moderno con un riferimento esplicito ai principi enunciati nella Carta d'Atene del 1942. E non è casuale che quel *Piano* sottolineasse, tra le necessità più urgenti per la città, quella di provvedere alla *“creazione, in*

*zona centrale, di una grande sale per concerti e conferenze, che assolve alle esigenze per circa 1000 persone”* (55), evidenziando in maniera implicita una sostanziale lacuna nella dotazione di strutture ricettive di notevole capienza per una città con più di 100.000 abitanti: pur in presenza di un numero così rilevante di sale di spettacolo attive a Modena, una tale mancanza era evidentemente ricollegabile alla precarietà e degrado edilizi dei tanti edifici teatrali e cinematografici visti in precedenza, all'inadeguatezza funzionale ed impiantistica dei loro apparati, ad una generale esiguità degli ambienti che, se è vero si localizzavano in parti centrali del nucleo storico, potevano ospitare mediamente solo poche centinaia di spettatori.

Il PRG di Pucci del 1958 finirà comunque per non essere mai approvato: emendato dal Consiglio Superiore dei LPP nel 1961, rivisto successivamente dal Consiglio Comunale modenese e ritenuto ancora lacunoso dal Ministero del LLPP nel 1962, le proposte insediative di quel documento furono ritenute, come per il Piano di Ricostruzione di pochi anni prima, del tutto sovra dimensionate: si prevedeva infatti l'insediamento di 526.000 abitanti, un numero poi drasticamente ridotto a 200.000 unità, ma comunque decisamente grande per Modena, fuori misura rispetto alle caratteristiche storico-insediative del luogo. Scarsa in quel Piano continuava ad essere anche la previsione di servizi collettivi, mentre per contro risultava rilevante lo sfruttamento fondiario delle aree di nuova espansione, pur conservando una quantità di area verde per abitante piuttosto elevata per gli standard di

28, 29. Progetto del quartiere residenziale Ina Casa di v.le Storchi (1950)



quell'epoca (14 m<sup>2</sup>/ab.).

Le vicende avverse che accolsero quel documento sembrano evidenziare ad oggi che le caratteristiche insediative della Modena storica - quel *clima* di equilibrio ed *integrazione*, cui sopra si accennava - non sarebbero potute essere stravolte dalle direttive proposte dai Piani di M. Pucci. Forse si profilò la rinuncia definitiva a fare di Modena una città di maggiore peso demografico ed amministrativo rispetto alle altre città dell'Emilia, ovvero prevalse per contro la volontà di conservare in città quel clima di maggiore *vivibilità*, *prossimità* dei rapporti umani che la avevano sempre contraddistinta, pur in presenza di un tessuto industriale e produttivo di prim'ordine.

È in questo clima che si attueranno le prime operazioni edilizie legate alla Legge Fanfani del 1949 con la realizzazione di alcuni importanti quartieri modenesi molti dei quali a firma dello stesso Pucci: quello residenziale di viale Storchi (1950; M. Pucci, V. Vecchi), edificato nell'area dell'ex cittadella erculea, un'operazione amministrativamente gestita dallo IACP modenese; il Villaggio Artigiano (1949; M. Pucci, V. Vecchi), realizzato in un'area piuttosto periferica a nord ovest della città, tra via E. Povia via L. Nobili e via Scacciera, destinato ad accogliere una commistione di attività piccolo artigianali e residenziali, nel quale furono realizzate quelle nuove tipologie edilizie che prevedevano la vicinanza di residenza e attività lavorativa (l'esempio più noto è dato forse dall'edificio delle Officine Caprari progettate da V. Vecchi nel 1955-'56). A proposito del Villaggio Artigiano - si dirà, una *traduzione architetto-*

*nica* delle intenzioni politico-economiche del sindaco A. Corassori - esso concretizzò un modello insediativo che *"combina lavoro, vita quotidiana, formazione culturale e svago [...] un modello che innerva la città [...] generando la più stabile delle qualità architettoniche e urbane della città di Modena, ovvero una qualità determinata non da valori formali dell'architettura, ma dalla costruzione dei nuovi quartieri come luoghi complessi che articolano le diverse forme della vita quotidiana, formazione culturale e svago"* (56).

È nello stesso periodo che si edificheranno anche il quartiere INA-Casa Sant'Agnese (1954), un insediamento tra via M. Bonacini, via G. Rossini, via V. Bellini, via G. Spontini, via G. Pacini a ridosso dell'area ferroviaria a est della città, che vedrà la realizzazione di 12 edifici residenziali, un centro sociale e un asilo nido; il quartiere INA Casa Sacca (1957-1965), tra via G. Cassiani, via G. Bertoni, Strada Nazionale del Canaletto sud, via S. Pellico, via G. Oberdan, via Don Elio Monari.

È però significativo per il nostro studio rilevare a posteriori come il PRG del 1958 avesse *"previsto e auspicato la realizzazione da parte di privati di molte sale cinematografiche. Negli anni del dopoguerra i cinema erano uno dei luoghi della comunità per eccellenza, dove si trovavano a vedere gli stessi film tutti gli spettatori, al di là di valutazioni stereotipate ormai finalmente superate riferite a diverse opinioni politiche. Il fatto che questi edifici non fossero pubblici, ma di pubblica funzione, assume una rilevanza interessante oggi mentre si assiste da un lato alla dismissione delle sale cinematografiche tradizionali che diventano quindi contenitori, spesso di rilevante interesse architettonico, pur di pro-*

*prietà privata, e dall'altra alla crescita della costruzione di edifici realizzati da privati, ma che sono frequentati come spazi pubblici” (57).*

*È indubbio infatti ricondurre le sale cinematografiche modenesi riallestite alla fine del secondo conflitto mondiale ad una significativa espressione di quello spirito di aggregazione collettivo, di quella cultura della relazione interpersonale tipica del luogo; le sale cinematografiche “sia come esercizi privati, sia nella forma di Case del popolo o circoli di quartiere, sia nella versione più civica e comune di Sala della cultura [...] trovano spazio numerose sia nel centro storico, sia nei quartieri periferici storici o di nuova costruzione” (58).*

*Posto che sia possibile classificare le aggregazioni collettive secondo due indirizzi, da un lato “quello dell'integrazione, della relazione sussidiaria”, dall'altro quello “dell'isolamento, della parcellizzazione per nuclei chiusi ed omogenei” (59), le sale cinematografiche edificate o riallestite a Modena nel secondo dopoguerra consentirono evidentemente la prima delle due condizioni, luoghi solitamente di proprietà privata ma “molto frequentati da tutta la comunità non soltanto per la visione dei film, ma anche per spettacoli, congressi politici, riunioni sindacali o feste aziendali” (60). Com'è stato ben sottolineato (61), nonostante la realizzazione degli edifici cinematografici fosse espressione dell'iniziativa imprenditoriale dei privati, l'azione di indirizzo della classe politica al governo della città determinò gli orientamenti inerenti la dotazione e la dislocazione urbana di queste strutture collettive: “è l'urbanistica che esalta la funzione pubblica di governo [...] mentre il progetto di*

*architettura appare come gesto privato, funzionale, celebrativo [...] è l'urbanistica che definisce il valore sociale e politico dell'edificato”.*

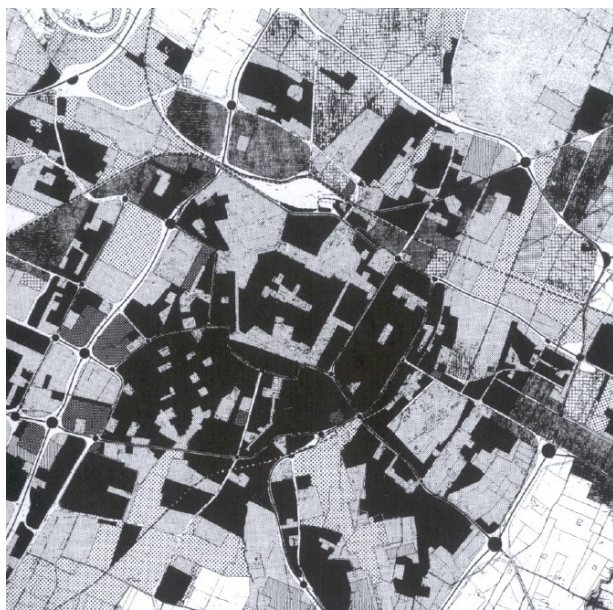
*A sottolineare quanto questi luoghi fossero per la comunità modenese sinonimo di svago, ma anche di condivisione culturale e coesione sociale, risulta significativa la testimonianza di G. Romani. “Diventai ben presto un assiduo frequentatore delle sale da ballo e dell'Eden in particolare, che all'epoca era la più gettonata, seguita a ruota dal Garden. In balera si entrava alle 21 e a mezzanotte tutti a casa! Per ballare non venivano mai messi su dei dischi perché c'erano sempre le orchestre o i complessi che suonavano dal vivo, come l'Equipe 84, I Nomadi [...] Poi arrivarono i cantanti: ricordo la prima volta che sentii Patty Pravo all'Eden, una ragazzina bionda piccola, piccola, tutto pepe! Frequentavo spesso anche il Bar Diana che era vicino al Bar Italia: erano i due locali modenesi dove alternativamente si potevano incontrare persone che poi sono diventate note al grande pubblico, oltre a personaggi sempre abbastanza folcloristici. Poi c'erano i cinema: l'Astra, che era il più elegante, il Principe e l'Olimpia che hanno aperto in quegli anni; poi lo Splendor e il Metropol, il Mignon, l'Arena, l'Odeon. Collego ai cinema e in particolare al Metropol il ricordo del mio primo cabò da scuola, a 17 anni: io e un mio amico vagammo per la città per ore e alla fine capitammo lì, dove vedemmo per 200 lire “I magnifici sette” [...] chi se lo scorda più quel film! (63).*

*Si è accennato al fatto che il PRG del 1958, a firma di M. Pucci, non venne mai definitivamente approvato dal Ministero del LLPP. Con le dimissioni del sindaco A. Corassori nel 1962 e l'elezione della*



30. PRG di Modena, 1975

31. PRG di Modena, 1965



nuova giunta comunale con il nuovo sindaco R. Triva nel 1964, si crearono le condizioni per la redazione di un nuovo strumento urbanistico, il primo vero documento di pianificazione della città, il PRG redatto nel 1965 da C. Venuti, L. Airdi e O. Piacentini. In esso veniva prefigurata non a caso *“una forma urbana aperta verso il territorio, [...] verso un’integrazione con il paesaggio che continuerà nelle esperienze successive”* (64). Il PRG del 1965 si proporrà come obiettivo primario un sostanziale contenimento della rendita fondiaria mediante la forte riduzione della densità edificatoria, una ridimensionamento dell’insediabilità territoriale (da 435 ab./ha del Piano del 1958 a 145 ab./ha), un maggiore decentramento degli edifici residenziali, ma soprattutto una maggiore dotazione di servizi collettivi essenziali (50 m<sup>2</sup>/ab.), un Piano *“il cui obiettivo principale è stato la dotazione della città e del territorio di adeguate attrezzature e servizi sociali”* (65). Verrà anche a questo proposito ribaltata l’impostazione tradizionale di sviluppo urbano, incentrata sulla storica via Emilia, orientando invece la futura espansione di Modena lungo le direttrici viarie ortogonali a tale asse viario (Nord-Est/Sud-Ovest), ovvero ricercando l’insediamento di nuovi agglomerati residenziali in aree in cui fosse notevole la dotazione di spazi pubblici, in questo anticipando di alcuni anni l’emanazione del DM 1444/1968 inerente gli standard urbanistici minimi (66). Il piano risultò poi anche significativo per la previsione di infrastrutture stradali tangenziali esterne al centro (realizzate nell’area a Nord di Modena), il riutilizzo delle infrastrutture ferroviarie secondarie date in concessio-

ne e la disciplina del recupero edilizio del centro storico, ciò sull’esempio delle recenti esperienze bolognesi. *“Con il PRG del 1965 assetto urbanistico e forma della città moderna appaiono ormai definitivi: il primo verrà confermato da tutte le esperienze di pianificazione successive; la seconda con la valorizzazione del centro storico sulla scorta dell’esperienza bolognese, ma soprattutto con la nuova espansione urbana, caratterizzata da un nuovo rapporto tra spazi privati e spazi pubblici e dalla soluzione generalizzata dello spazio aperto”* (67). È anche nel Piano del 1965 che possono esser ritrovati i segni di quell’orientamento urbanistico - ormai una consuetudine per Modena, almeno esaminando i documenti fino ad ora richiamati - tale per cui le varie aggregazioni urbane di nuovo impianto verificano l’identità *residenza=servizi=attività culturali e collettive* con altre parole, la *“ricerca di qualità di vita piuttosto che di qualità formali della architettura”* (68); è forse la riconferma di un orientamento, quello modenese, in qualche modo atipico rispetto a tante altre città italiane: *“architetture pubbliche e opere pubbliche sono state prodotte a Modena perseguendo principalmente quasi sempre l’obiettivo dell’uso, di “assicurare il servizio” e distinguendosi in questo da altre realtà geografiche e da altri indirizzi politici delle amministrazioni”* (69).

Nella stessa direzione si muove la variante generale al PRG proposta nel 1975, di fatto un nuovo PRG, al quale si deve l’aumento delle previsioni di aree adibite a verde e servizi pro-capite - dai 24 m<sup>2</sup>/ab. del PRG del 1965, ai 46 m<sup>2</sup>/ab. - con l’intenzione di far assumere al complesso delle aree verdi una sorta di *rete ecologica organica* sul modello delle *green*



32. Sale cinematografiche attive a Modena tra gli anni Cinquanta e Settanta



*belt periurbana* diffuse nelle città nord europee ed inglesi in particolare; si cominciano a delineare con forza quello che sarà considerato successivamente un elemento imprescindibile di ogni pianificazione territoriale urbana, ovvero il considerare le *aree verdi* e i servizi collettivi ad esso ricollegabili come un ineludibile componente progettuale di natura sociale. Nel clima di ricostruzione ed espansione urbana che caratterizzò Modena all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, così sinteticamente delineato per mezzo della successione degli strumenti urbanistici cittadini sopra ricordati, sembra qui necessario eseguire una ricognizione dei luoghi dello spettacolo modenese sopravvissuti alla distruzione bellica, nonché riallestiti o costruiti ex novo fino agli anni Settanta, luoghi considerati in ogni caso come specifici ambienti di socialità, nei quali di concretizzò quell'idea generale di rinascita e progresso civile ed economico del territorio modenese. Ciò che ci sembra importante sottolineare è che gli ambienti di spettacolo - cinematografico, in particolare - abbiano svolto per la città Modena, almeno fino a tutti gli anni '70, grande importanza per la collettività urbana, quasi costituissero essi stessi elementi di quel concetto di *cittadinanza* cui sopra più volte si accennava: com'è stato rilevato, *“nei diversi piani di attuazione urbanistica tutte le vecchie sale di spettacolo vengono confermate e nuovi cinema vengono previsti e realizzati o nella città storica o nei quartieri, come se – e anzi proprio perché - il cinema garantisce la qualità sociale di un quartiere, di una città”* (70).

[Le date tra parentesi si riferiscono all'anno di inizio attività

delle sale, il tratto inclinato (/) identifica il cambio della loro denominazione ]

- . **Teatro San Carlo** (1729), via San Carlo
- . **Teatro Istituto Figlie di Gesù** (1812), via del Carmine 12
- . **Teatro Educatorio San Paolo** (1815), via Caselle 22
- . **Teatro-Auditorium San Filippo Neri** (1817), via Sant'Orsola 40
- . **Teatro dei Dilettanti** (1867)/**Teatro Sociale** (?)/**Filodrammatica Goldoniana** (?), via San Geminiano
- . **Teatro del Patronato dei Figli del Popolo** (1874), Rua Muro 88
- . **Teatro Paradisino** (1882)/**Cinema Teatro Cavour** (?)/**Cinema Cavour** (1947), via Cavour
- . **Teatro Storchi** (1889), viale Reiter
- . **Circolo For Ever** (1895)/**Cinema Edison** (1906)/**Cinema Vittoria** (1938)/**Cinema Ambra** (1952-1975)
- . **Cinema Edison** (1906)/**Cinema Vittoria** (1938)/**Cinema Ambra** (1952)
- . **Cinema Savoia** (1908)/**Iris Giardino** (1915)/**Cinema Exelsior** (1909)/**Cinema Mignon** (1951)/**Cinema Capitol** (1966), Contrada Università
- . **Cinema Scala** (1913-2009), via P. E. Gherardi 34
- . **Cinema Teatro Vittorio Emanuele** (1913)/**Cinema Centrale** (1944)/**Cinema Metropol** (1949-2005), via Modenella-via Gherarda
- . **Salone Tersicore** (1915-1946)/**Cinema-**

- Teatro Eden** (?)/**Cinema Olympia** (1947)/**Nuovo Cinema Olympia** (1954-2002), via Malmusi
- . **Cinema Splendor** (1915), via Modonella
- . **Cinema Orientale** (anni '20 ?/1923)/**Cinema Marconi** (1947)/**Cinema Embassy** (1975), via Farini (angolo via San Vincenzo)/vicolo Auberge
- . **Cinema Teatro Principe** (1923-1959)/**Cinema Principe** (1961), p.le N. Bruni
- . **Cinema Odeon** (anni '30 ?-2006), p.zza Matteotti
- . **Cinema Astra** (1946), via F. Rismondo
- . **Supercinema Estivo** (1948), via Sigonio
- . **Cinema Teatro Arena** (1954), via Tassoni 8
- . **Cinema Settebello** (anni '50)/**Filmstudio 7B** (1984), via Nicolò dell'Abate 50
- . **Cinema S. Agnese** (1953)/**Cinema Aurora** (1962), p.le Riccò 11
- . **Cinema Domus** (1958)/**Cinema Teatro Michelangelo** (anni '60), via P. Giardini 257
- . **Cinema Teatro Sacro Cuore** (anni '60 ?), via Storchi
- . **Cinema Teatro Zero** (anni '60)/**Teatro dei Venti**, via San Giovanni Bosco 150
- . **Teatro Cittadella** (anni '60), p.zza Cittadella 17
- . **Cinema Adriano** (1968), via Selmi (angolo via Foschieri)
- . **Cinema Raffaello** (1972-1978)
- . **Teatro delle Passioni** (anni '70), via Sigonio

L'elencazione ha ricompreso, non a caso, le sale di spettacolo edificate all'interno dei nuovi centri parrocchiali modenesi che proprio negli anni del se-

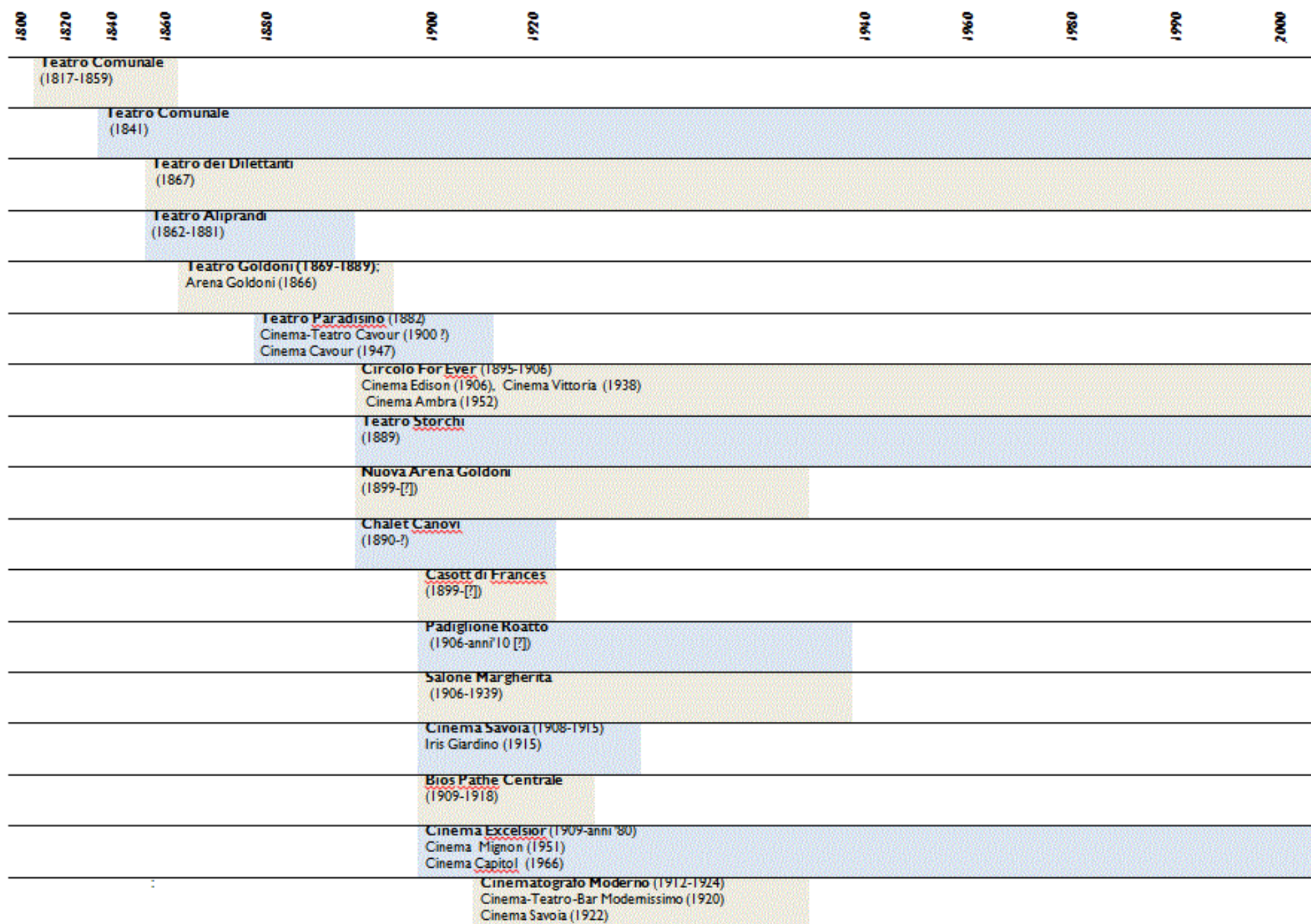
condo dopoguerra vennero realizzati nella prima periferia della città. Non può essere trascurata infatti la funzione di forte aggregazione-condivisione sociale e religiosa ma anche, e forse di più, di orientamento morale-ideologico e didattico-educativo, svolta da quei nuovi centri parrocchiali, definiti non a caso *“centri sociali, luoghi della città pubblica senza essere opere e servizi pubblici [...] un esempio di welfare society, nella quale i privati cittadini associati assicurano, con ampia autonomia e il sostegno del comune, servizi essenziali e coesione sociale”* (62). Come in molte altre città italiane in quello stesso periodo –lo si è ricordato nella seconda parte –, le Parrocchie parteciparono alla ricostituzione e all'ampliamento della *socialità* urbana e di quartiere grazie alla presenza dei luoghi di culto e delle relative opere parrocchiali, e tra queste solitamente ambienti collettivi polifunzionali, non di rado vere e propri sale teatrali e cinematografiche. Tra le sale parrocchiali sopra elencate è forse il caso di sottolineare il caso eclatante relativo al complesso di S. Faustino (1962 - 1966) in via P. Giardini, dove si costruirà per primo l'edificio del Cinema Domus (1958), denominato poi Cinema

Teatro Michelangelo in via P. Giardini 257, e solo successivamente il resto degli edifici parrocchiali (palestra, casa del parroco, chiesa). E non possono essere trascurate le corrispondenze e la prossimità tra il Cinema S. Agnese, successivamente Cinema Aurora (1962) e la Parrocchia di S. Agnese (1953 ?), il Cinema Teatro Sacro Cuore (anni '60 ?) e la Parrocchia del Sacro Cuore di Gesù, il Cinema Teatro Zero (anni '60), poi Teatro “dei Venti” e la Parrocchia di S. Pio X, il Teatro Citta-della e la Parrocchia di S. Antonio.

Ma l'elenco delle sale e le corrispondenze con un annesso centro di culto potrebbe continuare, solo considerando gli ambienti parrocchiali di natura collettiva insediati in altre nuove Parrocchie modenese come la Parrocchia della Beata V. Addolorata in via G. Rangoni 26, la Parrocchia S. Pio X in via V. Bellini 101 o ancora la Parrocchia Madonna Pellegrina (1964) in viale Don G. Minzoni 194 (M. Vaccari Giglioli).

Nelle due pagine seguenti si riporta la cronologia delle sale di spettacolo attive a Modena tra la metà del XIX sec. e la fine del XX sec.





1800	1820	1840	1860	1880	1900	1920	1940	1960	1980	1990	2000
						Cinema Vittorio Emanuele (1913) Cinema Centrale (1944) Cinema Metropoli (1949-2005)					
						Salone Tersicore (1915-1947) Cine Teatro Eden, Cinema Olympia (1947) Nuovo Cinema Olympia (1954)					
						Cinema Splendor (1915, 1961-62, 1974)					
						Cinema Orientale-1 (anni '20 [?] - 1924 [?])					
						Cinema Orientale-2 (1924) Cinema Marconi (1947) Cinema Embassy (1975)					
						Cinema Principe-1 (1923)					
							Cinema Scala (anni '30, 1989, 1993)				
							Cinema Odeon (anni '30-2006)				
							Cinema Astra (1946, 1966, 1995)				
							Cinema Arena (1954 [?], 2003)				
							Cinema Terz'Ordine Francescano (anni '50 [?])				
							Cinema Adriano (anni '50, 1982-2001)				
							Cinema-Teatro S. Giovanni Bosco (anni '60)				
								Cinema Principe-2 (1959-1961)			
								Cinema-Teatro Parrocchiale Cittadella (anni '60)			
								Cinema-Teatro parrocchiale dei Venti (anni '60)			
								Cinema Domus (anni '60) Cinema Michelangelo (1975)			

Non è qui il caso di approfondire ulteriormente le vicende delle sale di spettacolo cinematografiche modenesi, posta la considerazione di fondo che le sale attive fino alla fine degli anni '70 subiranno a Modena come altrove quel *naturale* declino che le vedrà essere, nella migliore delle ipotesi, frazionate in ambienti di minore dimensione - piccole multisala del centro città -, o, nel peggiore dei casi, definitivamente dismesse per evidente insostenibilità economica dell'attività. Sono gli anni in cui la comunità modenese, così come quella degli altri centri urbani italiani, sentirà il venir meno di quello spirito di *aggregazione* e *condivisione* collettiva che pure aveva supportato la prima massiccia diffusione delle sale cinematografiche. Da un lato si renderà necessaria un allargamento dell'offerta commerciale nella programmazione dei film, non più compatibile con l'unico grande ambiente di proiezione dei cinema esistenti; dall'altro sarà preferita dagli spettatori l'evasione dai centri storici con la frequentazione di *anonimi* luoghi di divertimento-intrattenimento esterni alla città, facilmente raggiungibili con il mezzo di trasporto privato, privi di ogni legame anche architettonico con il luogo - i *non luoghi*, per usare un'espressione di M. Augé (71): forse la dimostrazione dell'avanzare di una delle caratteristiche salienti della stessa nostra modernità, ovvero il sentirsi parte di una *realtà allargata*, fluida, sempre più connessa e relazionata a contesti distanti ed estranei. A tale genere di sottofondo culturale fanno capo le operazioni edilizie che negli anni seguenti - i decenni successivi agli anni Settanta - riguarderanno le sale cinematografiche esistenti, orientate a

realizzare i famigerati *multisala*, contenitori edilizi anonimi, privi di particolari legami con la storia del luogo, dove la condivisione e la conoscenza reciproca tra i frequentatori appare quasi una fastidiosa eventualità cui si sente il bisogno di sottrarsi.

A conclusione è possibile considerare ancora due *questioni*, a nostro avviso fondamentali per il progetto urbano della Modena futura, temi tra l'altro inerenti anche la rivalorizzazione degli edifici cinematografici modenesi esistenti seppure dismessi, proprio per essere quei luoghi così cari alla collettività locale.

I- Il contesto territoriale modenese, per certi versi ricordando altre realtà territoriali del nord Italia (l'area brianzola in Lombardia e l'area Padova-Venezia-Treviso in Veneto), appare come un unico contesto conurbato - "città diffusa" o "fabbrica diffusa" - dove, a partire dal capoluogo fino ai centri minori, l'edificazione residenziale-produttivo-direzionale si sviluppa senza soluzione di continuità attraverso un reticolo di micro aggregazioni urbane, un modello insediativo ormai non più sostenibile sotto il profilo ambientale per le inevitabili inefficienze che comporta. A questo proposito appaiono quindi necessarie iniziative rivolte alla rivalutazione "dell'aggregazione", del riaddensamento edilizio, così come la ridefinizione degli spostamenti urbani, la pedonalizzazione di vaste aree residenziali e la valorizzazione di forme alternative di mobilità rispetto all'uso dell'automobile privata. In questo generale ripensamento riguardante le modalità insediative sul territorio, la rivalutazione dei luoghi collettivi - e tra questi le sale cinematografiche or-



mai per lo più dismesse - potranno ricoprire sicuramente un ruolo fondamentale rivolto a ricostituire quei necessari poli di attrazione ed aggregazione collettiva per la popolazione locale.

2- La collettività appare, come in molte altre realtà urbane, affetta da una sostanziale perdita di senso di *appartenenza al luogo*, ciò che per la popolazione si manifesta in una tendenza ad evadere dalla città storica - l'affollamento dei centri commerciali ne è un valido esempio. Il rafforzamento "dell'idea di città", come nucleo che possa incrementare nella cittadinanza il senso di radicamento rispetto al luogo, dovrà essere necessariamente accompagnato dal recupero di grandi edifici "contenitore" appartenenti alla storia del luogo, luoghi collettivi a destinazione culturale che consentano alla comunità l'incontro e la condivisione di manifestazioni civiche e culturali. E' a tale proposito che il recupero funzionale degli edifici cinematografici appare significativo, costituendo forse un (il) mezzo con cui conseguire la percezione di un'idea stabile di città nel tempo. E il tema del recupero delle sale cinematografiche a Modena si inserisce, a nostro avviso, in

quello più ampio della dotazione di strutture e servizi collettivi, dove questi si configurano come un vero e proprio "diritto del cittadino" cui l'amministrazione di ogni contesto urbano dovrebbe dare adeguata risposta. *"Spesso la sollecitazione a conferire spazio a un diritto ha trovato soluzioni che denunciano la volontà di dare una risposta pubblica al bisogno, ma non necessariamente la risposta è uno spazio architettonicamente definito o comunque una edilizia specifica"*(72). Il recupero delle sale cinematografiche è, nella nostra visione, quasi una sorta di "dovere civico" per Modena, così come per quelle tante altre realtà italiane che si trovano in condizioni del tutto analoghe: la loro auspicabile rivalorizzazione, pur se risultano mutate le condizioni che ne determinarono il successo, non può che riaffermare il senso di città e collettività, arrestando quella *"inaccettabile ed irreversibile perdita di identità, materiale e storica, di un patrimonio collettivo che ha rappresentato (e può e deve continuare a costituire) il vivace centro di riferimento quotidiano dell'incontro pubblico e della vita associata e culturale"* (73).



### 3.2

#### L'architettura delle sale cinematografiche di Vinicio Vecchi

La sommaria ricognizione dello sviluppo urbanistico di Modena nel periodo compreso tra l'inizio del XX secolo e la fine degli anni Sessanta, ha cercato di correlare il progressivo accrescersi della città con la parallela diffusione delle sale di spettacolo e tra questi, in particolare, i luoghi cinematografici. La scelta è ricaduta non a caso su Modena: da un lato, come si è ricordato, un contesto territoriale in cui è possibile ritrovare quei *caratteri tipici* del periodo neorealista (distruzione bellica e ricostruzione, forte presenza del movimento partigiano, amministrazione della città da parte di esponenti di partiti politici di sinistra, forte condivisione-partecipazione popolare agli ideali di rinnovamento civile della società); dall'altro una realtà urbana caratterizzata da grande operosità economica che supportò in maniera emblematica il *boom* economico degli anni Sessanta e che vide, quasi come effetto collaterale relativo alla medesima causa, una così larga diffusione di sale cinematografiche in città (1), edifici molto spesso preesistenti ma che vennero però riallestiti secondo requisiti di maggiore comfort e rappresentatività.

Nonostante il territorio modenese fosse stato caratterizzato, solo pochi anni prima del secondo conflitto mondiale, da un'economia sostanzialmente ancora -di tipo agricolo - *"Modena può apparire in tal senso emblematica: al di fuori del "triangolo Milano-Torino-Genova" che ha caratterizzato la proto indu-*

*strializzazione del paese nel primo quindicennio del Novecento, è una città la cui economia è prevalentemente agricola ancora alla fine della seconda guerra mondiale"* (2) - fu straordinaria la trasformazione in termini industriali di quel contesto urbano e del suo relativo ambito territoriale, un'area dove si localizzarono specializzazioni produttive e dove le architetture realizzate in quel periodo daranno un fondamentale contributo all'affermazione di un'idea di collettività integrata: *"Mirandola (polo agricolo), Sassuolo (polo ceramica), Carpi (polo dell'industria leggera) non sono "esempi", come vorrebbe una letteratura fissata su schemi di confronto e modello, ma realtà perseguite nelle aspettative sociali di sviluppo e attraverso il carattere propriamente profetico dell'architettura"* (2).

Quella trasformazione si basò sulla condivisione di modelli sociali ed economici di natura sostanzialmente liberisti, ovvero legati all'intensificazione della produzione manifatturiera promossa da piccoli e medi imprenditori locali e che vide l'impiego delle classi popolari residenti come lavoratori dipendenti, non di rado però essi stessi coinvolti nella gestione-organizzazione della produzione industriale.

Quel contesto sociale fu in grado di sviluppare, pur operando in regime di libero mercato, forme efficaci di cooperazione, associazionismo, assistenzialismo collettivi, ovvero attuare politiche sociali definite poi *avanzate* rispetto ad altre realtà del paese, ciò in linea con una *tradizione* particolarmente diffusa nelle regioni del centro Italia. Ripensando al contesto socio-economico modenese di quel periodo, appare significativo richiamare una definizione di A.

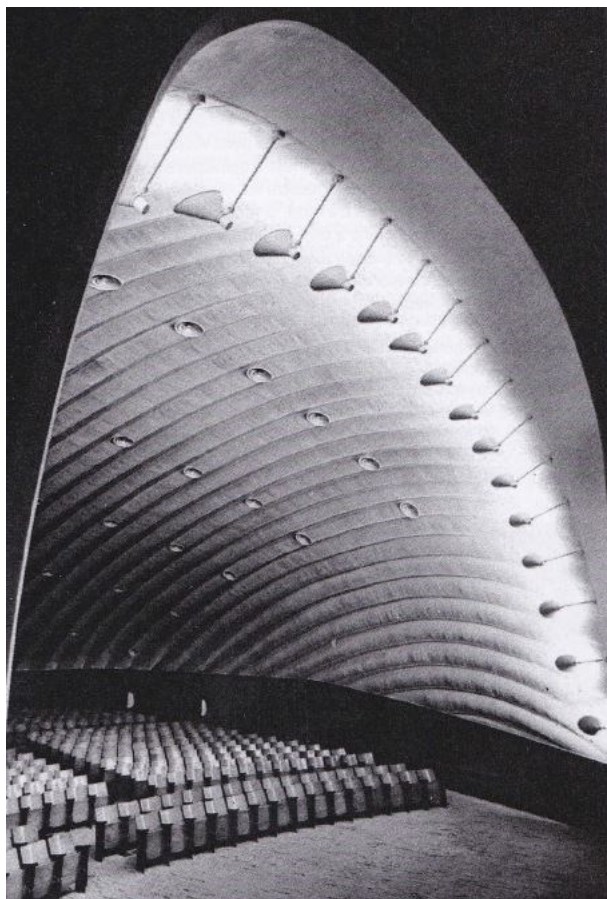


Gramsci per cui *“il popolo lavoratore era diventato capace di creare la propria storia, di creare la propria città”* (3). Per certi versi - è solo una nostra opinione - l'orientamento assunto dalla municipalità modenese manifestò forse i caratteri di una latente contraddizione: da un lato l'adesione ad un modello politico fermamente schierato a sinistra - ad oggi *rivoluzionario*, se pensato in un clima internazionale di guerra fredda - in cui spesso la pubblica amministrazione entrò a far parte in prima persona nelle operazioni economiche della realtà produttiva locale; dall'altro l'adesione convinta ad un modello socio-economico basato sul profitto imprenditoriale, sul *mito* dell'accrescimento del consumo privato dei beni prodotti come forma di benessere individuale e collettivo, pur all'interno - come si accennava - di un contesto che, per la sua capacità di *fare sistema*, assicurò un adeguato sostegno sociale alla collettività dei cittadini garantendo loro una nutrita serie di servizi comuni.

Il caso di Modena è quindi a nostro avviso significativo per identificare i caratteri di questo connubio tra ideologia di sinistra, servizi collettivi ed economia di mercato, ovvero per *“comprendere il ruolo decisivo che assume un clima psicologico e l'apporto di una ideologia, quella social comunista, nel creare un orizzonte di senso comune, che consenta di superare le difficoltà materiali collocandole in una cornice che le trascenda e vada al di là delle contingenze”* (4).

Come nel resto d'Italia, anche a Modena il cinema e i luoghi cinematografici parteciparono alla diffusione di modelli sociali, economici e culturali diffusi in quel preciso momento storico, diventando stru-

menti di condivisa collettiva, per certi versi necessari al clima di ricostruzione e rinascita economica da cui la comunità modenese fu coinvolta: ma quel clima, pur con i caratteri politici e sociali tipici della realtà emiliana e modenese, risultò a nostro avviso sostanzialmente in linea con gli orientamenti politico-economici di tipo filo occidentale. *“Nonostante il partito lotti strenuamente almeno a livello ideologico, contro l'imposizione di certi modelli, sarà proprio il tanto vituperato - ma anche abilmente sfruttato e brandito - “mercato” a vincere, con il boom delle sale cinematografiche”* (5). Com'è stato accennato, nella quasi totalità dei casi gli edifici cinematografici furono di proprietà privata, ovvero affidati all'iniziativa di privati imprenditori: anche in questi luoghi dell'area modenese, per certi versi contrapposti ai luoghi dedicati espressamente all'aggregazione e alla discussione politica come le Case del Popolo, si impose *“l'insidioso modello americano [...] con tutta la sua forza immaginifica”* (6). Al di là quindi della loro connotazione politico-ideologica (7) - ciò che qui preme rilevare è che le sale cinematografiche divennero per Modena i luoghi di spettacolo più frequentati e desiderati dalla collettività: *“la città di Modena, ancora con le sole sale di pubblico esercizio [...] ha detenuto di fatto ininterrottamente dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Sessanta il maggior numero di sale per abitanti e il maggior numero di biglietti staccati”* (8). Il cinema modenese, la loro grande diffusione urbana sopra messa in evidenza, costituisce in qualche modo la “cartina di tornasole” che ci rivela ad oggi la dinamicità economica di quel territorio: *“dalla fine degli anni Cinquanta, anche la pre-*



senza di sale cinematografiche è indicatore dello sviluppo economico della città e quindi, visti i numeri, anche da questo punto di vista Modena denuncia uno sviluppo economico sorprendente. Il consumo di cinema è relevantissimo: più spettacoli diversi al giorno e, a una programmazione diversa anche per più volte alla settimana, corrisponde una visione di film "pro capite" davvero da boom economico" (9).

Ed è proprio in questo contesto che si inserisce l'opera di Vinicio Vecchi nella Modena del secondo dopoguerra: un progettista che si trovò ad operare tra la necessità di risanare le ferite del recente conflitto e quella di ricostituire un tessuto sociale fortemente orientato politicamente. Da un lato l'esigenza di realizzare un *apparato*, una rete di luoghi di aggregazione tra i più desiderati del momento, cui si ricollegava il sogno collettivo della rinascita post bellica, legato - lo si ribadisce - ad una condivisione di fondo di un modello di *progresso* di stampo occidentale; dall'altro, il garantire la diffusione di una cultura politico-ideologica legata ai partiti politici della sinistra (il PCI), cui faceva riferimento l'amministrazione locale modenese. "Sulla scorta di una consumata abilità e malgrado la sua dichiarata e convinta adesione politica ad uno dei due schieramenti in campo, con la sua opera Vecchi incarna quella bipolarità tipica dell'esperienza comunista emiliana" (10). L'opera di Vecchi, per quello che riguardò la costruzione e il riallestimento delle sale cinematografiche a Modena, in qualche modo tradusse in pratica una celebre espressione della politica di quegli anni, *una fabbrica e un cinema in ogni città* (11). Le sale cinematografiche furono quindi il simbolo del-

la rinascita post bellica e Vecchi ne concretizzerà per buona parte la riorganizzazione nel capoluogo emiliano: "è la relazione esistente tra Modena, l'architetto Vinicio Vecchi e le sue sale cinematografiche che rende [...] interessante questo piccolo pezzo di storia della città, dell'architettura" (12). O ancora: "l'intervento minuto e quasi chirurgico nella riqualificazione di una città ansiosa di riconquistare spazi di socialità che non fossero i canonici luoghi deputati alle istituzioni si concretizza nella realizzazione di numerosissime sale di spettacolo per committenti privati" (13). A questo proposito non è secondario sottolineare come la *fortuna* progettuale di V. Vecchi - architetto *tout court*, ma, come si accennava, che ebbe l'opportunità di realizzare numerosi ambienti cinematografici - si determinò anche grazie ad una particolare coincidenza storica: la possibilità, per alcuni piccoli imprenditori locali, reduci di guerra, di vedersi offrire dalla municipalità modenese la licenza all'esercizio dell'attività cinematografica, ciò come indennizzo per i danni materiali subiti durante il conflitto. Questi soggetti individueranno nell'architetto V. Vecchi *l'uomo giusto- nel momento giusto-nel luogo giusto*, affidandogli l'incarico di realizzare o rinnovare molti luoghi cinematografici della città: è il caso dei sig.ri Manicardi per il progetto dei Cinema Astra in via Rismondo o per il riallestimento del Cinema Nuovo Scala in via Gherardi; o ancora dei sig.ri Cuoghi, per il progetto di riconversione a multi sala del Cinema Adriano in via Selmi e per la risistemazione del Cinema Odeon in p.zza Matteotti.

La tipologia prevalente degli interventi di V. Vec-

chi, quanto meno quelli localizzati all'interno del nucleo urbano più antico, ovvero riguardanti le sale preesistenti già prima del conflitto, appartiene a quel filone di *piccoli interventi* di riallestimento, ridefinizione dell'ambiente collettivo e di ingresso, adeguamento funzionale delle caratteristiche impiantistiche, tale da poter soddisfare quella "febbre di cinema" tipica del secondo dopoguerra per la collettività modenese: *"tutti vanno al cinema: ma ancora una volta tutti, a Modena, vanno nei cinema di Vinicio Vecchi, perché proprio Vinicio Vecchi è l'architetto che costruisce o rinnova (anche più volte) quasi tutti i cinema della città. Su 21 sale cinematografiche attive nella sola città tra il 1954 e il 1978 [...] ben 18 portano la sua firma"* (14).

È proprio in questo genere di interventi che, a nostro avviso, si materializzerà al meglio quella relazione tra *architettura e comunità* come fatto concreto e aneddotico, non teorico, al di là del suo essere architettura d' stampo razionalista o vernacolare (15). Come opportunamente sottolinea L. Fontana, *"la relazione tra comunità e architettura viene sottolineata anche dall'uso diverso cui le sale cinematografiche erano destinate. Congressi di partito, assemblee sindacali, spettacoli di produzione locale, feste aziendali, riunioni pubbliche che ancora raccoglievano grandi numeri (numeri da comunità) si svolgevano dentro queste sale, mentre le attività di cineforum e di discussione avvenivano sia nella Sala della cultura, sia nei piccoli cinema storici"* (16). Quel carattere *pluriuso* degli ambienti cinematografici è in qualche modo mutuato dall'utilizzo che negli stessi anni si fa delle Case del Popolo, dove la sala di proiezione costituisce

l'ambiente principale di aggregazione; è il caso della Casa del Giovane "Sandro Cabassi", realizzata a Modena da M. Pucci insieme a V. Vecchi, un edificio collettivo che *"ha il suo fulcro nella sala polivalente, espressamente identificata nei disegni originali con la dizione di cinema-teatro"* (17), ma anche della Casa del Popolo "A. Gramsci" di Vignola (1949-'50), la Casa del Popolo di S. Giovanni in Persiceto (1965). Circa i caratteri di quel legame che nell'opera di V. Vecchi sembra possa essere riconosciuto tra *architettura-ambiente cinematografico-comunità*, è necessario riportare le parole che R. Orlandi, sindaco di Spilamberto (MO), raccolse intervistando lo stesso V. Vecchi sul progetto della Casa Rinascita, una Casa del Popolo costruita da V. Vecchi nel 1947 a S. Vito di Spilamberto (MO), una località a pochi chilometri dal capoluogo emiliano: *"doveva essere proprio "in centro" al paese e così lo era [...] Lo spazio all'aperto, dove si poteva stare d'estate, a giocare a carte o a ballare, poteva anche non essere davanti all'edificio. E infatti il circolo aveva in pratica due ingressi: da quello grande si entrava direttamente all'interno dove c'era un grande salone per gli incontri, dove si facevano i veglioni e le proiezioni di film. Perché l'architetto aveva voluto fare anche il cinema [...] perché secondo lui erano finalmente arrivati i tempi in cui tutti potevano andare al cinema. Anche chi non era mai andato. [...] La casa, che era stata costruita direttamente dagli abitanti di San Vito, la domenica o dopo il lavoro, dagli uomini e dalle donne, e anche dai bambini, e sorgeva dove c'era una vecchia casa Cooperativa socialista di mutuo soccorso bruciata dagli squadroni fascisti [...] Doveva essere moderna. Si doveva vedere la differenza:*



*il mondo era nuovo*” (18). Come appare evidente esaminando i singoli interventi di V. Vecchi, la *valenza pubblica* dei suoi cinema si riscontra non in edifici monumentali - pur se, a onore del vero, il Cinema Principe e il Raffaello ci sembrano ad oggi veri e propri capolavori anche in termini volumetrici - ma più frequentemente in operazioni di modeste dimensioni, inerenti più l'arredo degli ambienti alla scala del dettaglio architettonico piuttosto che in progetti riguardanti l'intero organismo edilizio, per altro spesso vincolato nella storica volumetria complessiva e nel disegno delle facciate; in questo senso l'opera dell'architetto modenese si accomuna a quella di altri progettisti che operarono nell'Italia di quel periodo, quando *“la cultura progettuale trovò [...] modo di esprimersi maggiormente negli interni, che per loro natura assunsero un carattere spesso effimero, poiché destinati a frequenti interventi di rifacimento. Tale settore è dunque più assimilabile al mondo dell'interior design ed è paradossalmente più vicino a mestieri come quello dell'arredatore o dello scenografo che a quello dell'architetto professionista.”* (19). È il caso del riallestimento dell'area di ingresso del Cinema Cavour (1947-'49), così come gli interventi più consistenti relativi ai Cinema Odeon (1947), Metropol (1965) e Capitol (1967).

Al di fuori del contesto modenese diversi furono gli interventi progettuali relativi a sale cinematografiche che ostentarono monumentalità, grande volumetria, rappresentatività urbana: ne sono un esempio il cinema Airone di A. Libera (Roma 1953), il cinema-teatro Sistina di M. Pacentini (Roma 1948-'50), il cinema Capitol di N. Baroni (Firenze 1954-

'57) o ancora il Cinema Maestoso di R. Morandi (Roma 1957). A Modena però, forse proprio grazie alle caratteristiche insediative del suo contesto urbano più antico - un centro storicamente molto compatto ed omogeneo, sopravvissuto pressoché quasi indenne alla distruzione della guerra - V. Vecchi opererà *“con piccoli spazi da restituire alla collettività secondo un linguaggio aggiornato allo spirito dei tempi e alle nuove tecnologie, limitandosi in numerosi casi ad un semplice riadattamento degli interni, anche solo parziale”* (20): non a caso gli edifici cinematografici di nuova costruzione edificati da V. Vecchi dalla fine del conflitto agli anni '70 (Cinema Olympia, 1954; Cinema Principe, 1961; Cinema Raffaello, 1978) saranno edificati in aree della prima periferia modenese, esterne alla linea perimetrale delle vecchie mura.

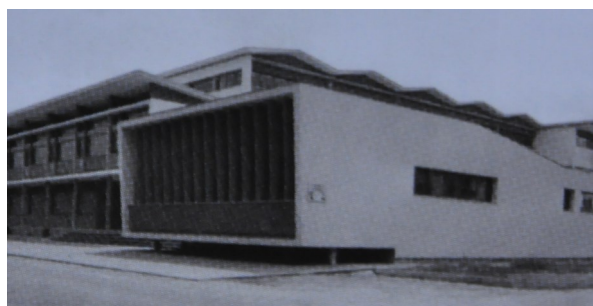
Ma al di là del significato urbano e collettivo che assume la costruzione-riallestimento delle molte sale cinematografiche modenesi per mano di V. Vecchi, quali sono i caratteri tipici della sua architettura e a quale correnti linguistiche può essere apparentata, o ancora, è possibile individuare nella sua opera elementi di *eccezionalità* o viceversa di *ordinarietà*?

Una prima riflessione deve sicuramente considerare come V. Vecchi risultò da sempre molto legato alla sua esperienza giovanile, al contesto familiare in cui fu allevato: tale riferimento costituirà un elemento imprescindibile della sua formazione professionale nonché della sua produzione architettonica. L'ambito familiare di Vecchi è *naturalmente* incline al progetto e alla realizzazione di manufatti: il nonno

materno scultore, il padre e lo zio decoratori (a loro si devono i fregi liberty di molti edifici modenesi), il fratello Veldo artista e scultore; la sua esperienza professionale risulterà sempre riconducibile a quel contesto, portata quindi più alla *realizzazione artigianale* del progetto, mediante il controllo dell'attività di cantiere e il confronto con l'opinione della gente, piuttosto che alla *speculazione teorica* sulle forme architettoniche nell'isolamento del suo studio. Iscritto alla Facoltà di Architettura di Roma nel 1942 dove frequentò tra le altre le lezioni di Renato del Debbio, V. Vecchi condivide da sempre i luoghi di lavoro con altri artisti, a cominciare dal periodo giovanile in cui occupò un spazio ricavato nel laboratorio del padre, a quando condivise le sedi modenesi del suo studio con il pittore Luciano Giberti, prima in corso Canalgrande (1949-1953) poi in via Tassoni (1959-1979) (21). Vinicio Vecchi - durante la guerra sarà un partigiano, insieme ad altri componenti della famiglia; nell'immediato dopoguerra, fino all'anno 1962, esponente del PCI, con incarichi politici nel consiglio comunale modenese - terminerà gli studi universitari nel 1952 al Politecnico di Milano, città dove si trasferì al termine della guerra, nonostante fosse stato coinvolto già come progettista a Modena grazie alla collaborazione con M. Pucci, allora assessore ai Lavori Pubblici della città emiliana. Senza voler esaminare ne dettaglio i momenti della formazione accademica di V. Vecchi, se ne ripercorrono qui solo i tratti che probabilmente ne segnarono più profondamente il linguaggio architettonico. A Milano Vecchi verrà in contatto con

quell'ambiente notoriamente legato al filone *razionalista* dell'architettura - già allievo di V. Gandolfi, G. Ponti e, non sarà un caso, di M. Cavallè, noto progettista milanese di sale cinematografiche -, un ambito culturale in cui operavano L. Figini, G. Polli e P. Bottoni, nel caso di quest'ultimo l'esponente presso il quale lo stesso M. Pucci si era formato professionalmente firmando con lui tutte le opere dal 1934 al 1949. Ma, come dimostreranno le future realizzazioni di V. Vecchi - quanto meno gli edifici progettati tra l'immediato dopoguerra e gli anni Settanta -, Vecchi rifuggerà da quei caratteri di *esasperata modernità* insiti nel linguaggio architettonico della scuola milanese: la sua espressività sarà portata per contro a valorizzare le radici *artistiche* e *popolari* della sua formazione personale. Se nelle opere del maestro e collega M. Pucci sarà possibile ritrovare più esplicitamente le forme di quel "razionalismo all'italiana" diffuso nell'area milanese - gli edifici modenesi realizzati da M. Pucci saranno quasi esclusivamente pubblici o di uso pubblico, come la Stazione delle autocorriere (1951), la nuova Sala borsa (1951), la Casa del giovane (1954) -, l'architettura di V. Vecchi, quanto meno quella delle opere realizzate nel secondo dopoguerra, dimostrerà maggiore sensibilità nei confronti dei caratteri tipici dell'architettura neorealista, *nazional-popolare* (22), *moderna* si dirà tra i modenesi in quegli anni (23): è ciò quanto meno nei momenti in cui sarà evidente la sua autonomia rispetto alle influenze linguistiche di M. Pucci; "i lavori che Vecchi firma da solo sono generalmente caratterizzati da un "fare" "moderno, mentre le opere firmate con Pucci [...] si

3. Istituto Tecnico F. Corni (V. Vecchi con M. Pucci), Modena 1957
4. Scuola Elementare (V. Vecchi con M. Pucci), Mirandola (MO) 1957
5. Monumento ai caduti della Resistenza (V. Vecchi), Modena 1950



*riconoscono per una matrice evidentemente “razionalista”, sebbene l’interesse per il moderno” suggerisca anche a Mario Pucci, in particolare in alcune opere, sviluppi originali” (24).*

Se è vero che nel Monumento ai caduti della Resistenza del 1950 a Modena è possibile riconoscere un riferimento linguistico razionalista rispetto all’analogo Monumento ai Caduti nei campi di concentramento in Germania del gruppo BPR (Milano 1946) - forse proprio grazie alla collaborazione con M. Pucci, sarà la stessa origine linguistica che si riconoscerà nel *rigore compositivo* delle facciate degli edifici scolastici dell’Istituto tecnico F. Corni (Modena, 1957) e della Scuola Elementare (Mirandola, 1957) - molti saranno i lavori che attesteranno per contro la diversa *sensibilità compositiva* di Vecchi: “*quella di Mario Pucci è architettura epica, quella di Vinicio Vecchi è architettura lirica*”, si dirà acutamente (25).

È il caso di diversi lavori realizzati in completa autonomia rispetto a M. Pucci, per lo più relativi a committenti privati: la prima sede delle Officine Caprari nel “Villaggio artigiano” di Modena (1954-’56), l’edificio della Cooperativa di Consumo a Rubiera (1957), i palazzi modenesi per appartamenti, uffici e negozi di via P. Giardini (1957) e di “Ponte della Pradella” (1959), la Farmacia e l’annessa abitazione della famiglia Ascari-Manzini (S. Prospero di Modena, 1959-’60), la Villa Borrelli (Carpi, 1962-’63), il Palazzo Eridania (Modena, 1964).

In questi lavori risultano evidenti i richiami a quei caratteri *nazional popolari* di tanta architettura coeva - uno “dei molti dialetti che costituiscono il

“*linguaggio della ricostruzione*” (26) - ed è per questi aspetti che ci sembra che l’architettura di Vecchi possa essere considerata “moderna”, in un’epoca durante la quale *modernità* era sinonimo di alterità rispetto al dogma funzionalista: l’articolazione volumetrica degli edifici che porta a composizioni complesse, cui manca la *semplicità* del linguaggio razionalista (Cooperativa di Consumo, Casa Borelli, Palazzo Eridania); l’uso di materiali eterogenei a comporre *texture* superficiali composite, sottolineando le diverse funzioni dei corpi edilizi così come per citare la tradizione costruttiva locale (Officine Caprari, Farmacia e Villa Ascari-Manzini); il richiamo a forme e geometrie dell’architettura vernacolare, con l’uso delle falde di copertura in edifici multipiano o l’inserimento di poggiori a sbalzo sulla facciate principali (palazzi modenesi per abitazioni, uffici e negozi).

L’architettura di Vinicio Vecchi si caratterizza per un *lirismo* indotto dallo stemperarsi del dogma modernista sul finire degli anni Cinquanta, dove con questa definizione si intende l’adesione dell’autore a quella particolare sensibilità architettonica - tutta italiana - che dimostrò di non approvare l’impostazione *lineare* e *minimalista* del Movimento Moderno, proponendo invece come tema fondamentale di ogni progetto di architettura l’attenzione al *luogo*, al *contesto storico-culturale*, riproponendo spesso tecniche, materiali e stili della tradizione costruttiva locale e popolare. Il linguaggio di V. Vecchi sembra proprio far parte di quella serie di *dialetti locali* che, con le parole di F. Dal Co, “*hanno comunicato, per un tempo molto breve, sulla base di un progetto comu-*



6. Palazzo in Via P. Giardini, Modena 1957

7. Cooperativa di Consumo, Rubiera (RE) 1957

8. Officine Caprari, Modena 1954-'56



9. Palazzo in via Ponte della Pradella, Modena 1959

10. Casa Borelli, Modena 1962-'63

11. Farmacia e Villa Ascari-Manzini, Modena 1959-'60



*ne, sebbene perseguito in modi diversi, a seconda delle personalità degli architetti, delle differenze geografiche e culturali” (27).*

Un tema architettonico ricorrente nell'architettura di Vecchi - questa volta del tutto originale - sarà il progetto di edifici artigianali/commerciali con annessa residenza del conduttore: è il *tipo edilizio* che in qualche modo concretizza le intenzioni dell'amministrazione locale nel Villaggio Artigiano (il sindaco A. Corassori e l'assessore M. Pucci, in particolare), un serie di edifici che hanno lo scopo di promuovere e rendere vitale la piccola iniziativa imprenditoriale locale sulla quale si baserà la rinascita economica del tessuto produttivo modenese del secondo dopoguerra. “*Vinicio Vecchi “inventa” edifici inediti, estranei all'architettura e alla storia. Vecchi per questi edifici eccentrici rispetto al filo continuo dell'architettura antologica, ricorre con coerenza al linguaggio del “moderno” e del “contemporaneo” (28).* Non a caso il Villaggio artigiano è un agglomerato di case-laboratori edificato per accogliere operai dello stabilimento modenese della Fiat licenziati per motivi politici: il nuovo tipo edilizio è anche e forse soprattutto un sostegno ideologico e progettuale ad una giusta causa di natura politica.

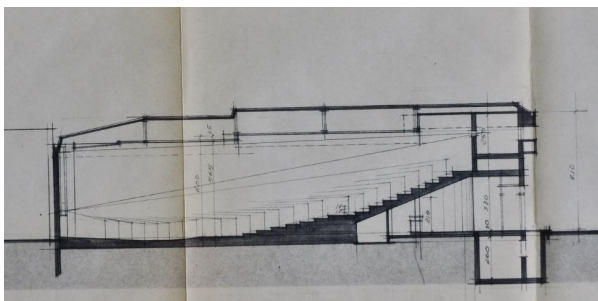
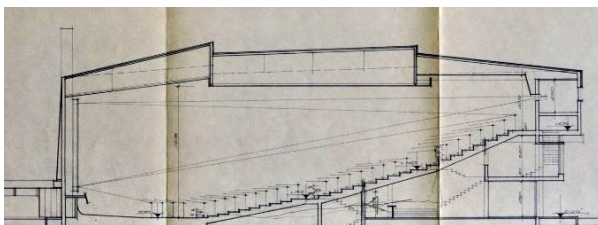
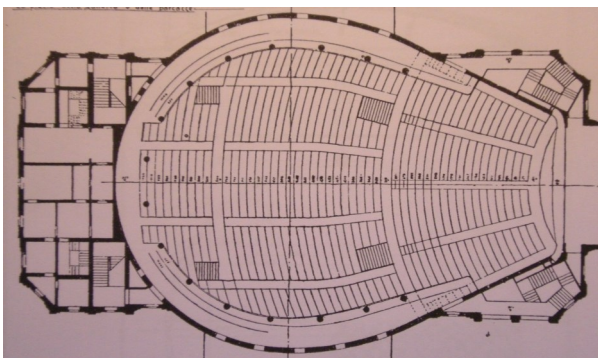
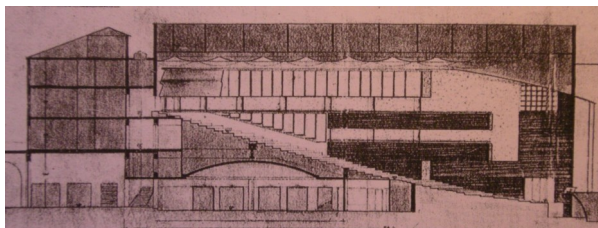
L'attività professionale di Vecchi - uno dei *petits maitres* dell'architettura italiana di quegli anni, secondo una definizione cara a P.P. Pasolini (29) - è in ogni caso tanto intensa quanto significativa. F. Irace parlerà di Vecchi come di uno dei “*master builder*”, un costruttore della città “*nella sua forma più apparentemente anonima e diffusa*”, riferendosi con questa definizione alla possibilità di riconosce-



12,13. Cinema-Teatro Dal Verme (M. Cavallè), Milano 1947:  
pianta della platea e sezione longitudinale

14. Cinema Raffaello (V. Vecchi), Modena 1973: sezione longi-  
tudinale

15. Cinema Gibertoni (progetto di V. Vecchi), Carpi 1975:  
sezione longitudinale



re nell'azione di questi operatori *minori*, la città  
“*come teatro organico di conflitti ed intese*” (30), piut-  
tosto che come descrizione di una precisa tipologia  
edilizia o l'elencazione di una serie di emergenze  
architettiche.

Non è quindi casuale che nel 1966 il n. 632 della  
rivista *Casabella*, nella rubrica “Attualità” tra le  
opere che contraddistinguono la rinascita di Mode-  
na nel secondo dopoguerra, pubblica le foto di due  
lavori di V. Vecchi: il Palazzo per appartamenti di  
via Fabrizi e l'Istituto tecnico industriale E. Fermi,  
ambidue realizzati nel 1965 nella prima periferia  
della città. È la prova che l'architetto modenese sia  
a quell'epoca uno dei protagonisti della rinascita e  
del boom economico (ed edilizio) della provincia  
italiana. “E' ancora lui l'architetto dei grandi palazzi  
“signorili”, dei palazzi per abitazioni, uffici e negozi che  
caratterizzano l'espansione della città negli anni cin-  
quanta e sessanta, e delle residenze, non magniloquen-  
ti, ma sempre riconoscibili per il loro corrispondere a  
un'idea nuova di abitare. Edifici, tutti, progettati [...] per una città intesa come “valore” come scriveva G.C.  
Argan” (31). Gli edifici di Vecchi, e tra questi in par-  
ticolare quelli cinematografici, *costruiscono la città*  
intesa come bene collettivo, dove “ogni progetto si  
ispira al concetto “la città è un valore”, dal più grande  
al più semplice” (32). Modena è “città del lavoro”  
“una città [...] che attira per prima una popolazione  
immigrata dalle campagne vicine e che vede nella città  
il luogo dove è possibile per sé e per i propri figli avere  
un futuro di sviluppo economico, sociale, d'istruzione”; ma è anche la città dove si realizzano le  
architetture “del dopo lavoro, che negli anni Cinquan-

ta, era[no] quella[e] dei cinema” (33); ma come nel  
resto d'Italia nel secondo dopoguerra, seppure in  
questo caso con diverso orientamento, la politica  
socio-culturale dall'amministrazione comunale mo-  
denese - un'espressione del Partito Comunista Ita-  
liano - assegna al cinema una grande valenza educa-  
tiva e propagandistica, a perseguire fini ideologici  
per certi versi contrapposti a quelli proposti dai  
messaggi televisivi o semplicemente dai tanti film di  
“intrattenimento” di provenienza atlantica. “Si deli-  
nea il clima politico e sociale in cui Vecchi costruisce i  
suoi cinema, al di fuori di stereotipi [...] Il cinema ha  
un ruolo preciso nei processi di “educazione”, i criteri di  
selezione delle pellicole non possono essere che ispirati  
dal grado “morale”, istruttivo delle stesse. Di qui la  
condanna a un cinema facile e di intrattenimento, e di  
esaltazione congiunta “dei film delle democrazie popo-  
lari”. [...] Il ruolo fondamentale del cinema attribuito  
dalla cultura politica locale trova perfetta corrisponden-  
za nell'attività progettuale di Vinicio Vecchi.” (34).

L'opera di Vecchi, come progettista di sale cinema-  
tografiche, è accomunata a quella di altri protagoni-  
sti che nello stesso periodo dedicarono a quella  
tipologia di ambiente grande attenzione, Mario Ca-  
vallè in particolare, ma anche E. Lancia, A. Rimini,  
N. Baroni, M. Piacentini, A. Foschini, A. Libera;  
un'opera, quella di Vecchi, che rimase confinata in  
una dimensione “provinciale”, rivolta più a soddi-  
sfare il desiderio di svago della gente comune, piut-  
tosto che a fare dell'architettura un motivo di no-  
torietà individuale.

Ma prima di commentare le sale cinematografiche  
modenesi di Vecchi, sembra qui il caso di puntualiz-

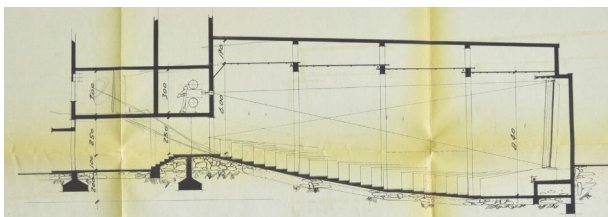
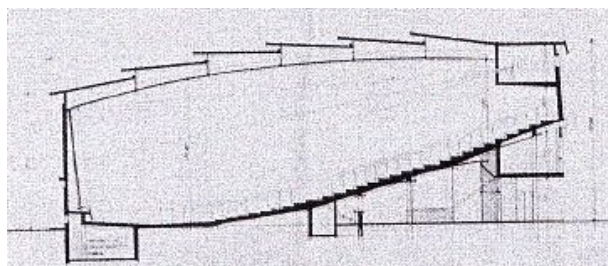
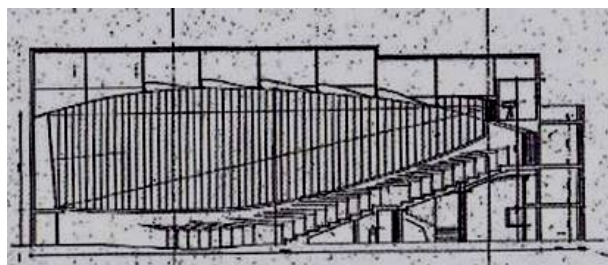
Sezioni longitudinali di sale cinematografiche di V. Vecchi:

16. Cinema Jolly, Bologna 1960

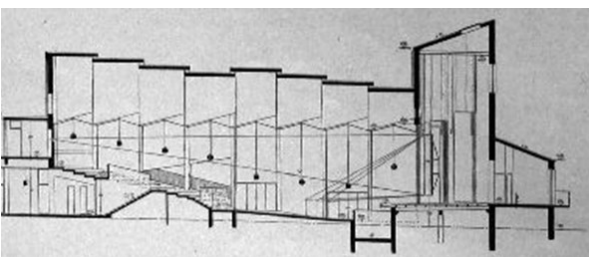
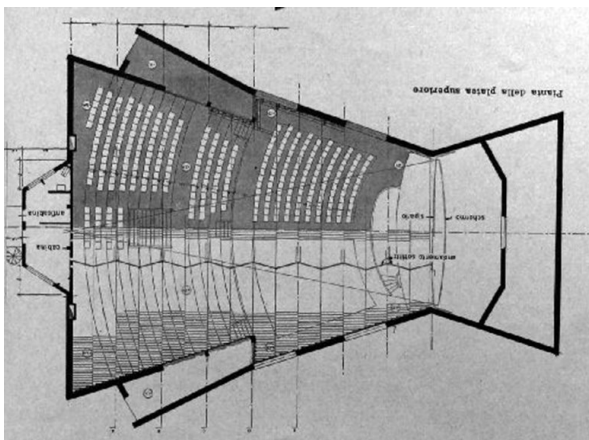
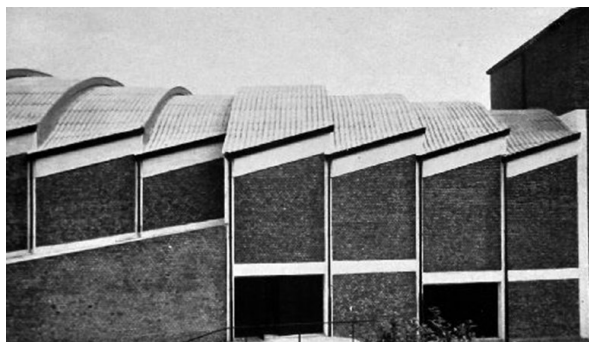
17. Cinema Olympia, Modena 1954

18. Cinema Principe, Modena 1959-'61

19. Cinema Capitol, Carpi (MO) 1966



20,21,22. Cinema-Teatro La Torre (V. Magistretti), Rescaldina (MI) 1956: fotografia della facciata laterale, planimetria della sala di proiezione e sezione longitudinale



zare quali furono in questi edifici gli elementi ricorrenti che ne identificarono il carattere architettonico - come richiamato sopra, spesso relativi al solo allestimento-arredo degli ambienti interni, essendo questi parte di organismi edilizi del centro storico della città e per questo fortemente vincolati, quanto meno nelle parti che fronteggiano i luoghi urbani.

a) Un primo elemento di originalità nell'architettura cinematografica di Vecchi può essere riscontrata nel disegno della platea della sala di proiezione. Dove le condizioni progettuali lo consentirono, l'architetto è incline a realizzare un'unica platea inclinata, "a ramo di iperbole" si dirà (35), superando il consueto accostamento tra platea e galleria, una disposizione che per contro aveva costituito la tipologia prevalente della sala cinema-teatro diffusa nel periodo compreso tra le due guerre. Tale innovazione tipologica viene proposta in diversi momenti della produzione architettonica di Vecchi, dal Cinema Olympia (Modena 1954; con M. Pucci), al Cinema Principe (Modena 1959-'61), al Cinema Jolly (Bologna 1959-'60), al Cinema Capitol (Carpi 1966) e ancora al Cinema Raffaello (Modena 1973).

Che tale schema progettuale fosse adottato da progettisti nello stesso periodo è testimoniato dalle opere di V. Magistretti con il Cinema Teatro Corso a Rescaldina; ma il disegno della platea unica proposta da Vecchi sarà soprattutto riconducibile ad alcune realizzazioni di M. Cavallè - suo maestro al Politecnico di Milano - cui si deve la tipologia di platea "a stadio", là dove disegna per la platea di molti edifici cinematografici e teatrali un autentico



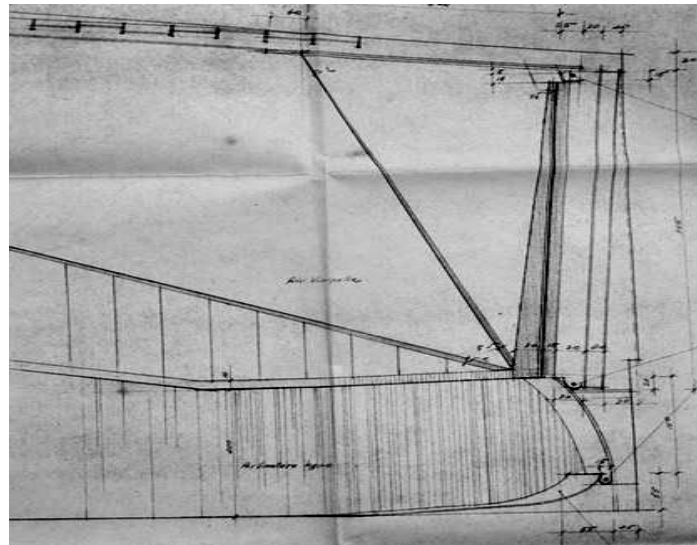
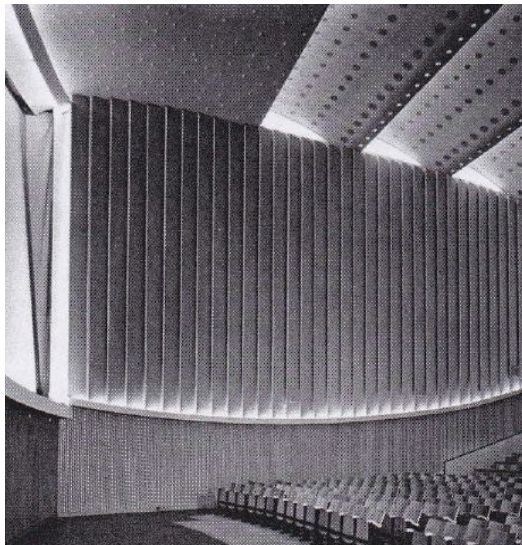


settore di cavea teatrale di estrazione greco-romana (36). La disposizione delle sedute su di un unico piano fortemente inclinato risulta, allora come ora (37), molto efficace sotto il profilo visuale ed acustico rispetto ad un andamento piano della platea: sono limitati al minimo per gli spettatori i fenomeni di interferenza reciproca, sia di natura visiva che acustici (*assorbimento sonoro radente*). Alle ottime caratteristiche funzionali di quella sezione, si accompagna una razionale organizzazione degli spazi accessori del cinema, potendo ricavare in particolare le aree di *ingresso-relazione* al di sotto della platea inclinata, in diretto collegamento con i luoghi della mobilità urbana.

Un secondo elemento progettuale caratteristico nell'architettura cinematografica di Vecchi è costituito dai rivestimenti delle superfici interne per ciò che concerne la scelta dei materiali, le geometrie delle campiture, l'uso della luce, elementi architettonici come si accennava *moderni* per quell'epoca, grazie al loro ricondursi inevitabilmente agli elementi tipici dell'architettura italiana del periodo neorealista, quanto meno secondo quella declinazione *nazional-popolare* cui la sensibilità di Vecchi sembrò essere più vicina. E non solo materiali e geometria, ma, coerentemente a quanto avveniva per tanta altra architettura coeva - si pensi ad alcune realizzazioni di I. Gardella, F. Albini, C. Scarpa, M. Ridolfi - è l'attenzione al dettaglio architettonico che emerge come saliente esigenza progettuale dell'architetto modenese. Che Vecchi avesse una particolare predilezione per la scelta dei materiali, per la resa cromatica e la *texture* delle superfici è

cosa nota e documentata: "*la sensibilità per i materiali deriva a Vecchi senza dubbio da un'istintiva capacità nel saper cogliere i rapporti cromatici e le vibrazioni delle diverse grane caratteristiche dei materiali lapidei, degli intonaci, delle vernici, delle tinteggiature, delle stoffe*" (38). Emerge ancora una volta da un lato la *storia personale* dell'architetto, che si nutre della sua formazione-educazione in una famiglia di artigiani-artisti; dall'altro la sua attività di progettista-direttore dei lavori che lo porta a confrontarsi con il dettaglio costruttivo e i tanti problemi tecnici che l'uso di un certo materiale edilizio può comportare nella costruzione di un edificio. Molto spesso può sorprendere l'uso di soluzioni originali, non standardizzate, ma è in realtà "*un'eccentricità solo apparente, per chi ha fatto del caso per caso e della costante presenza in cantiere una delle proprie prerogative, in una sperimentazione continua aliena da teorizzazioni e dalla individuazione di modelli*" (39). A questo proposito una testimonianza di R. Menabue ci informa che l'architetto Vecchi conservasse in studio un ricco campionario di stoffe da rivestimento che sottoponeva alla committenza indirizzandone le scelte secondo la sua personale sensibilità (40). Si comprende così l'efficacia estetica di alcuni interni: dalle boiserie in legno laminato (Cinema Olympia e Cinema Splendor), alle piastrelle metallizzate, ai listelli in legno uniti ad elementi in ceramica (Cinema Splendor); o ancora all'uso, *stravagante e domestico*, dei turaccioli di sughero per decorare il soffitto dell'atrio del Cinema Olympia, a ricreare "*un artigianale e geniale concetto spaziale di provincia*" (41). Sono anche *tipici ed originali* al tempo

- 24. Sala di proiezione Cinema Splendor, Modena 1961
- 25. Sala di proiezione Cinema Olympia, Modena 1954
- 26. Particolare del progetto dell'arredo della parete laterale della sala di proiezione del Cinema Mignon (via Vignolese)

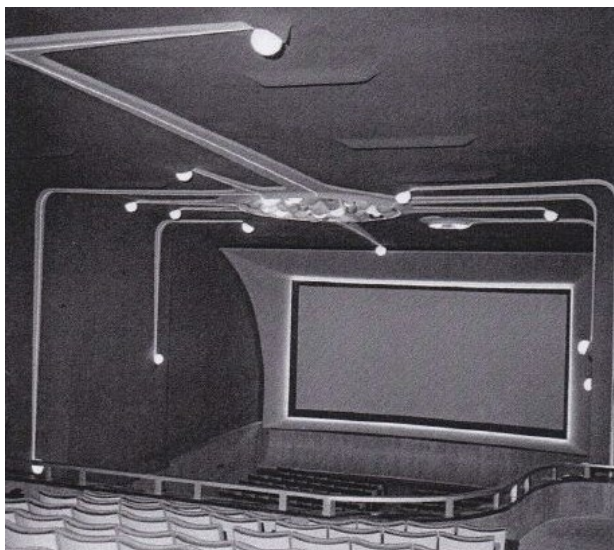
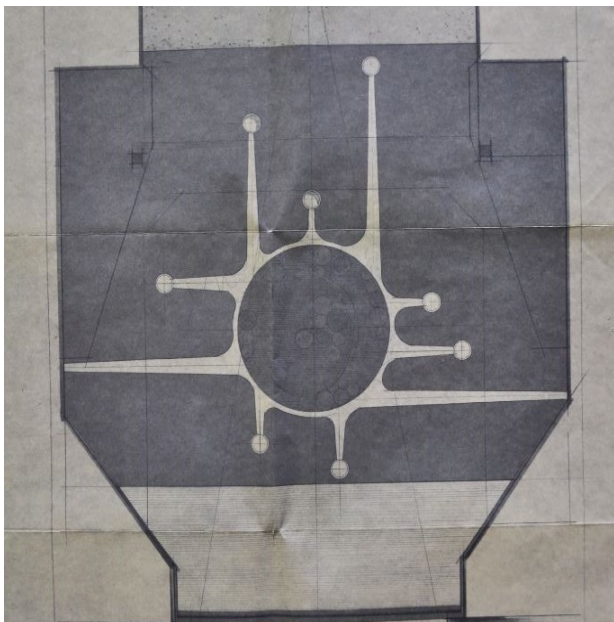


stesso le soluzioni adottate per il rivestimento del soffitto del Cinema Principe, una serie di esagoni in cui vengono installati i corpi luminosi costruiti in rilievo su di una superficie in gesso forato avente caratteristiche fonoassorbenti. Relativamente all'illuminazione degli ambienti, è necessario anche sottolineare che Vecchi concepì spesso la luce come un vero e proprio elemento di arredo delle superfici, servendosi di elementi lineari al neon che delimitano geometricamente porzioni di rivestimento superficiale. Con una tipologia di soluzioni adottata anche altrove in Italia, i corpi illuminanti risultano frequentemente nascosti alla vista diretta del pubblico, arretrati dietro piccoli sbalzi, aggetti, modanature, ad evidenziare il cambio di materiale o della texture superficiale, in alcuni casi segnando sulle pareti laterali il fascio luminoso della proiezione proveniente dal fondo della sala. È il caso del Cinema Splendor, dove *“l'illuminazione della sala è assicurata dai neon nascosti sotto la parete intonacata al di sopra del laminato ligneo perimetrale e soprattutto dalla luce diffusa che penetra attraverso il raffinato e sfaccettato controsoffitto ad elementi romboidali”* (42), ma anche nel Cinema Mignon in via Vignolese, solo un progetto, per il quale Vecchi ripropone analogamente la medesima campitura delle superfici laterali della sala. Saranno numerosissimi gli esempi prodotti da Vecchi per tale forma di arredo, un particolare che ad oggi ci appare un vero elemento tipologico per le moltissime sale cinematografiche allestite nel secondo dopoguerra in Italia: dal Cinema Italia di I. Gamberini a Firenze (1955), al Cinema-teatro Rubini di L. Galmozzi a Bergamo (1954);



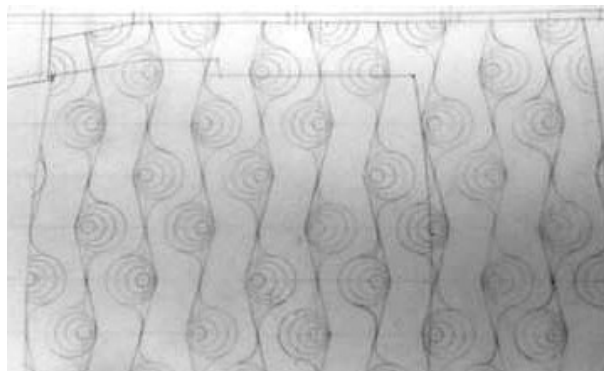
27. Cinema Modernissimo (Cinema Teatro Raffaelli), Imola 1967: disegno dell'illuminazione della sala

28. Cinema Metropol, Modena 1965: fotografia della sala di proiezione



29. Disegno del soffitto della sala di proiezione del Cinema Italia di Rimini

30, 31. Immagini della sala di proiezione del Supercinema70 di Carpi (MO)



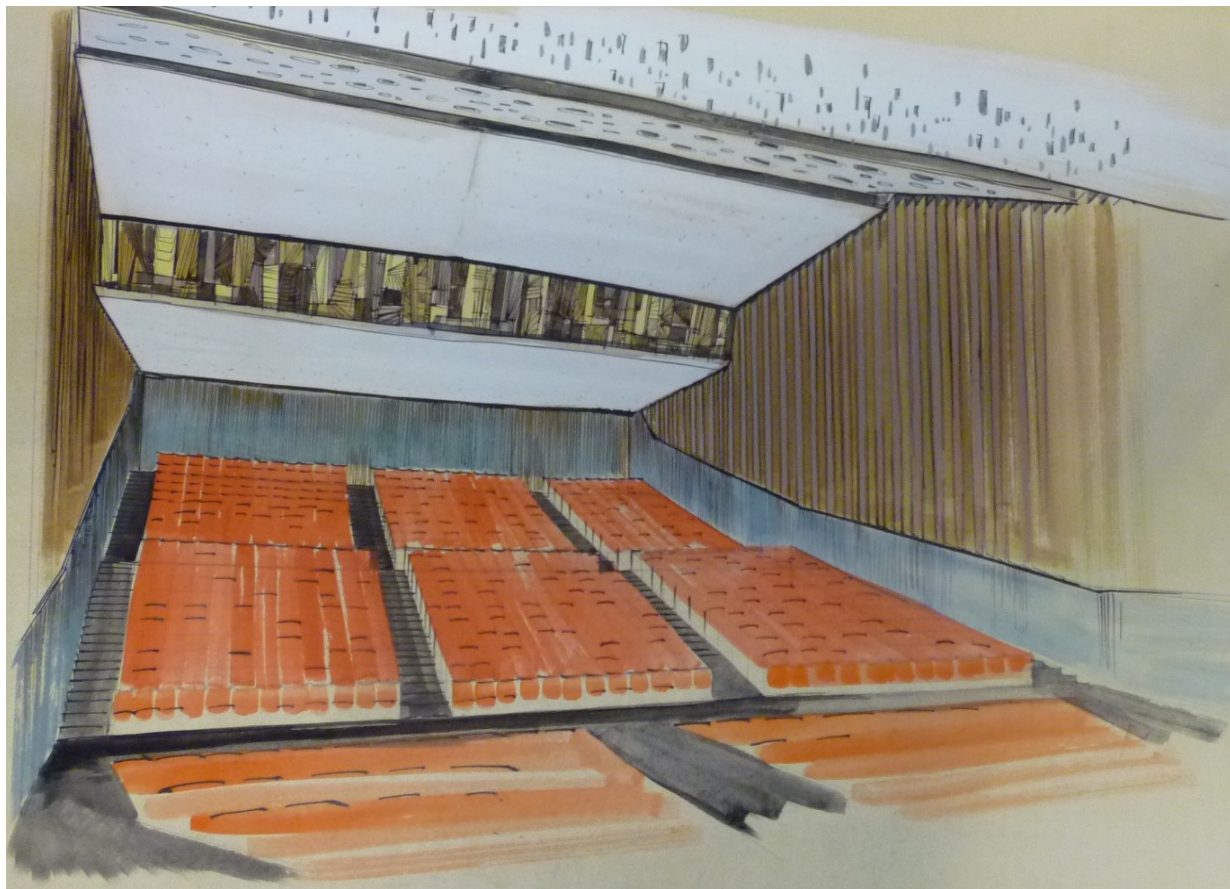
dal Cinema Corso di R. Tami a Lugano (1956) al Cinecam di B. Fedrigolli a Brescia (1955). Nel penultimo caso, una sala significativamente a platea unica, i rivestimenti sono concepiti come *“semplici campiture geometriche dal forte contrasto materico e cromatico a scompartire le pareti della sala, nelle cui connessioni trovano alloggio i neon che assicurano l'illuminazione di media intensità necessaria in determinati momenti”*(43); nell'ultimo riferimento *“l'illuminazione interna è interamente assicurata da neon a luce diretta o indiretta, che seguono [...] la curva dello zoccolo ligneo delle pareti laterali e sono alloggiati nell'intercapedine formata dal forte aggetto delle contro pareti in gesso sovrastanti; o ancora il gioco di neon a sottolineare la scomposizione geometrica di pareti e soffitto, con linee che “vanno a morire” verso il punto focale dello schermo”* (44).

Altro tema per l'arredo degli ambienti cinematografici, è invece la predisposizione di un'illuminazione a luce diretta che evidenzia i singoli punti luminosi, disegnando, con decorazioni di stampo geometrico o floreale di grande impatto visivo, l'intera superficie del soffitto della sala. A questo proposito saranno eclatanti le realizzazioni di Vecchi nel Cinema Metropol a Modena (1965), nel Cinema Teatro Raffaelli ad Imola (1967) o ancora nel Cinema Modernissimo di Carpi.

L'attenzione di Vecchi per l'uso di materiali *moderni* - in particolare le gomme e i linoleum per le pavimentazioni, i rivestimenti in elementi lignei *grecati* per le zoccolature delle pareti laterali, le pannellature in gesso microforato fonoassorbente per il soffitto, materiali che in quegli anni furono impiega-



32, 33, 34. Schizzi prospettici della sala di proiezione del Cinema Jolly di Bologna



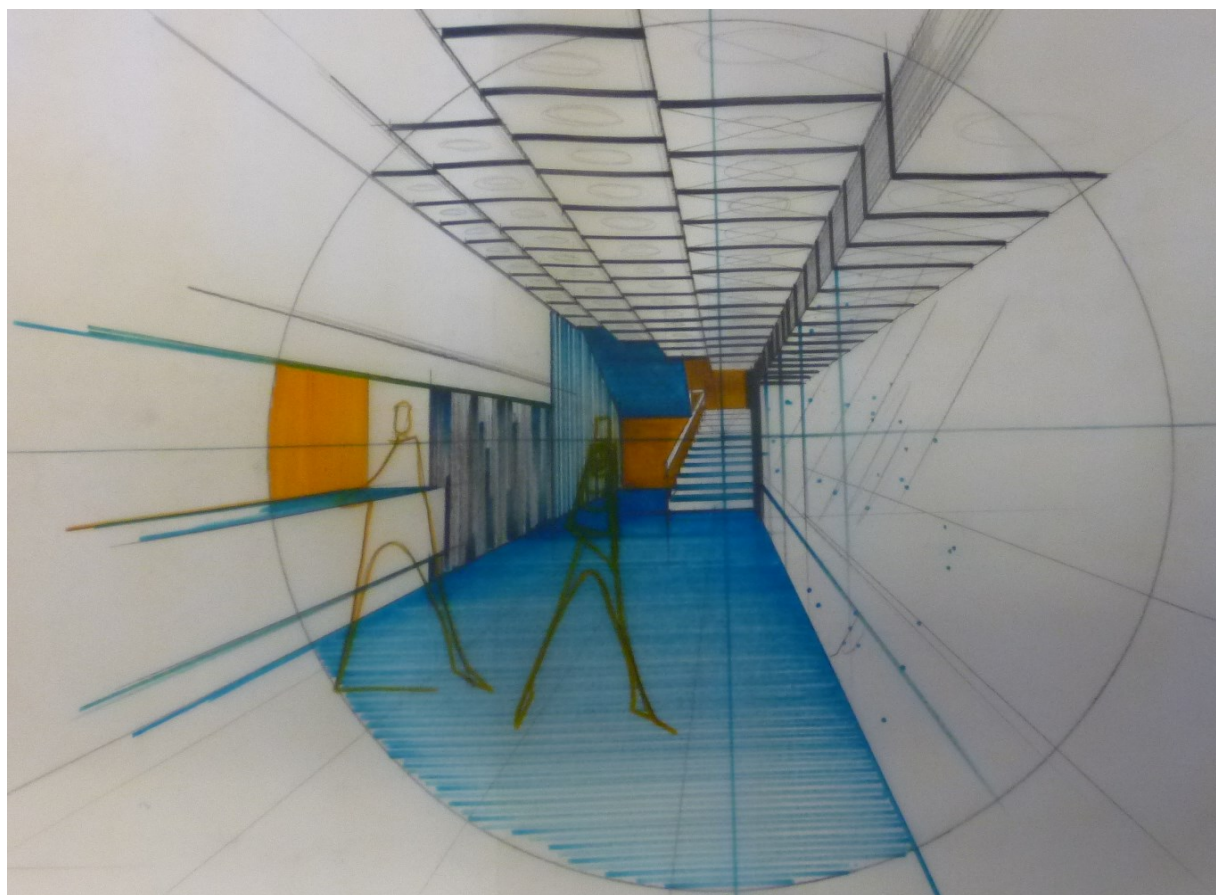
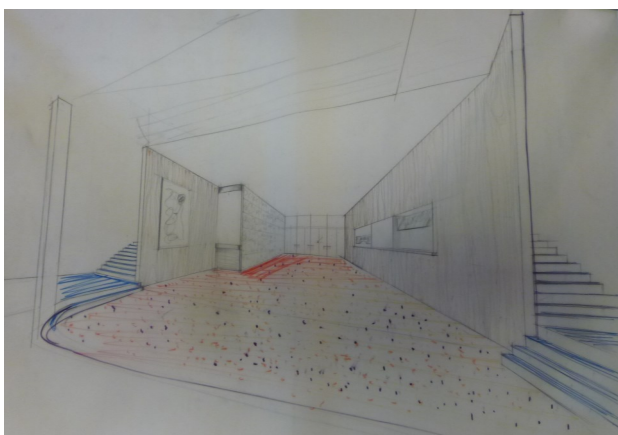
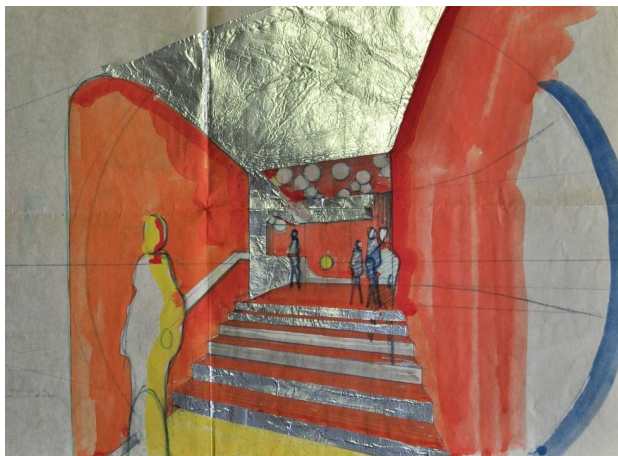
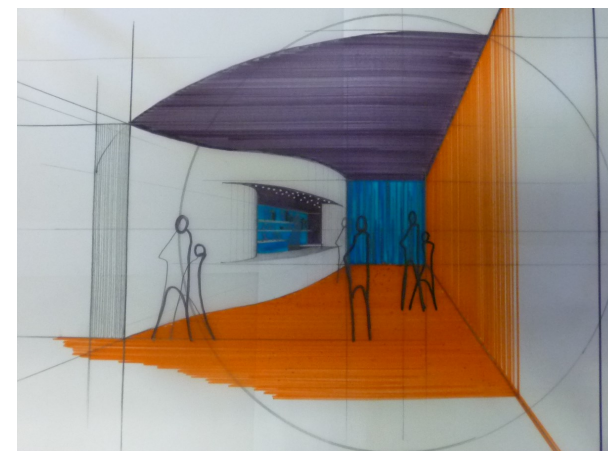
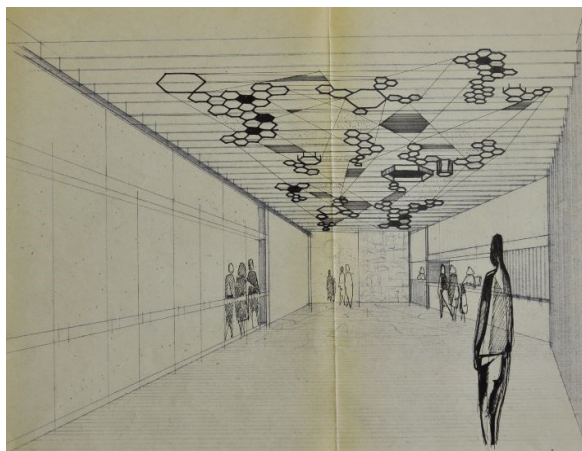
ti frequentemente nei luoghi dello spettacolo e che l'architetto modenese amava richiamare con diversi colori nelle rappresentazioni prospettiche degli ambienti interni, - è poi in linea con quanto andava proponendo innovativamente la rinata produzione nazionale di quel periodo, l'industria Pirelli in testa insieme a tante altre realtà manifatturiere poco più che artigianali presenti nell'area lombardo-emiliana: *"le possibilità di applicazione del linoleum nelle sale di spettacolo sono molteplici, dati gli innegabili vantaggi pratici che esso presenta e perché attraverso la gamma cromatica l'architetto può raggiungere ottimi effetti decorativi"* (45).

Ma analogamente non può essere tralasciato l'uso frequente che Vecchi farà dei materiali della tradizione - il legno, la pietra, le stoffe - in particolare nel riallestimento degli spazi di ingresso delle sale di proiezione. E' il caso del Cinema Cavour a Modena (1947-'49), così come i rifacimenti più radicali dei cinema modenesi Odeon (1947), Splendor (1961), Metropol (1965), Capitol (1967), operazioni in cui può essere ritrovata quella stessa logica progettuale che in altre realizzazioni coeve privilegiava il richiamo ai materiali poveri e di estrazione locale, individuando proprio in questi uno degli elementi di *modernità* - per citare solo un esempio, il Cinema Duni di E. Stella a Matera (1948), dove il progettista arreda con la pietra locale i locali dell'ingresso alla sala.

Che gli spazi di relazione collocati al di fuori della sala di proiezione - l'area di ingresso, ma anche la stessa facciata esterna del cinema - abbiano costituito anche per Vecchi la tipologia di ambiente in



35. Schizzo prospettico dell'area di ingresso del Cinema Salotto (già Fiammetta) di Ancona
36. Schizzo prospettico dell'area di ingresso del Supercinema 70 di Carpi (a lato)
37. Schizzo prospettico dell'area di ingresso del Cinema Jolly di Bologna
38. Schizzo prospettico dell'ingresso del Cinema Metropolitan di Bologna
39. Schizzo prospettico dell'ingresso del Cinema Capitol di Bologna



- 40. Cinema Olympia, Modena 1954: decorazione in ceramica colorata di Luciano Giberti realizzata nell'atrio d'ingresso
- 41. Cinema Splendor, Modena 1961-'62: decorazione di Luciano Giberti in legno pirografato realizzato nell'ingresso
- 42. Cinema Principe, Modena 1959-'61: bassorilievo di Veldo Vecchi realizzato sulla facciata esterna

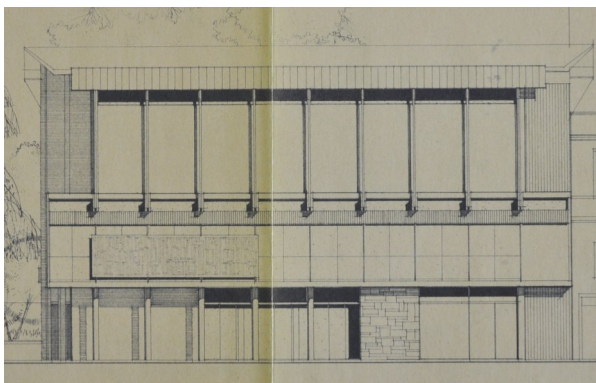


cui si concentrava l'intento di rendere l'edificio cinematografico più accogliente e visibile alla collettività urbana enfatizzandone quella funzione di luogo di aggregazione e socialità cui il cinema nel secondo dopoguerra rispondeva, è testimoniato da numerosi riscontri. Da un lato i moltissimi bozzetti, schizzi prospettici, studi materici delle aree di ingresso conservati tra i suoi disegni preparatori; dall'altro dalle tante decorazioni artistiche fatte realizzare, in particolare dal fratello Veldo e dall'amico e collaboratore Luciano Giberti. A quest'ultimo proposito è il caso di ricordare il bassorilievo posto sulla facciata esterna del Cinema Principe realizzata da Veldo Vecchi; il fregio ligneo dell'atrio del Cinema Splendor e il pannello artistico dell'atrio del Cinema Olympia, ambedue di Luciano Giberti; la parete dell'atrio del Cinema Splendor rivestita con piastrelle metallizzate a rilievo opera di G. Rosignoli, nonno materno di Vecchi. I precedenti per questo genere di interventi decorativi sono, anche in questo caso, note e in alcuni casi di assoluto rilievo artistico: le opere di Lucio Fontana nel Cinema Arlecchino a Milano (1948) o i dipinti realizzati da G. Capogrossi nel Cinema Airone di A. Libera a Roma (1953).

Al di là del rendere, come si accennava, maggiormente "sociale" il luogo di aggregazione nonché il nobilitare lo scarso valore architettonico dei luoghi, spesso ricavati in spazi di risulta o seminterrati, in ogni caso poco visibili alla collettività urbana, ciò che ci sembra il caso di sottolineare è che queste opere artistiche svolgessero anche la funzione di sollecitare l'immaginazione dello spettatore, quasi a



43. Prospetto su p.le N. Bruni del Cinema Principe  
 44. Fotografia del Cinema Principe nello stato attuale

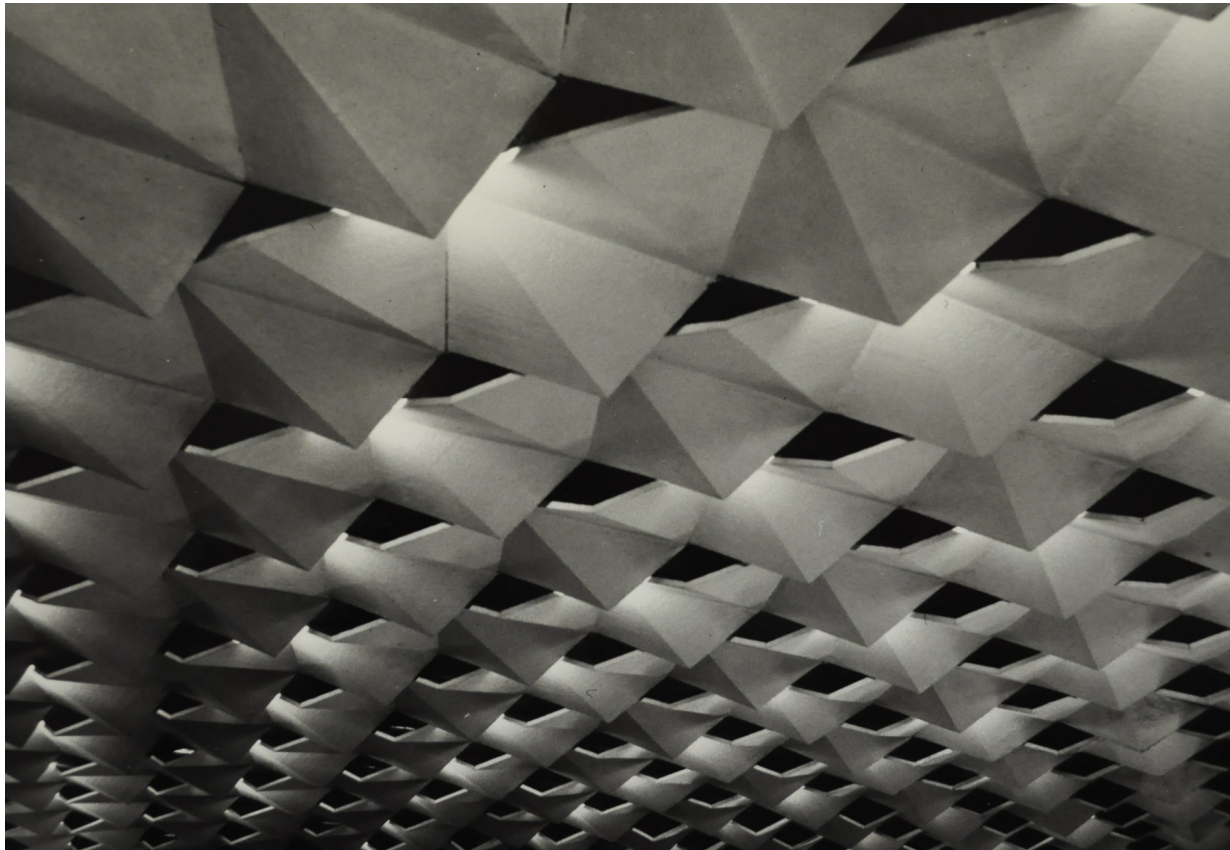
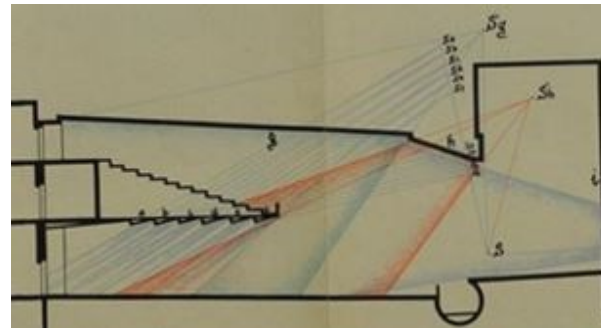
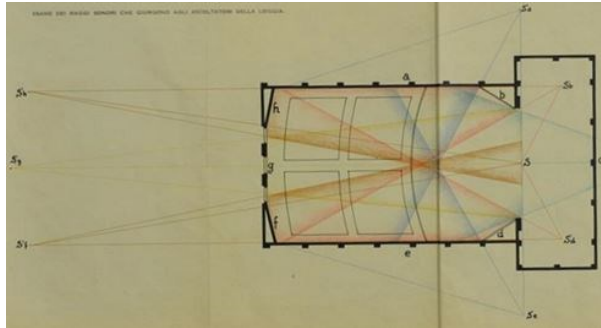


volo farlo far parte di quell'avventura onirica che la visione del film e lo stesso luogo cinematografico rappresentavano per la collettività.

Ma richiamando ancora quel concetto di "modernità" insito nel linguaggio architettonico di Vecchi, può essere sicuramente ricordata l'immagine urbana del Cinema Principe (Modena, 1959-'61), da alcuni definito opportunamente *la sua opera più compiuta e coerente*. Sulle due facciate principali - quella d'ingresso contrapposta al p.le Bruni e quella laterale - si ritrova quell'*incoerenza* tipica di certa architettura nazional-popolare di quegli anni: *ceramiche sfaccettate di sapore pontiano*, contrapposte ad un rivestimento lapideo con pietra locale; montanti in ferro in rilievo rispetto alla superficie sottostante, a ritmare la superficie laterale e la parete cieca del fronte principale corrispondente alla cabina di proiezione, collaborando strutturalmente con gli elementi in cemento armato ma risultandone allo stesso tempo formalmente dissociati; il vetro delle superfici che affacciano sui luoghi di relazione prossimi alla viabilità urbana, a sottolineare la volontà di rendere visibile all'esterno la vitalità del luogo, *un diaframma trasparente che mette in scena il flusso continuo del pubblico che anima gli interni*; il fregio a bassorilievo posto allo stesso livello dell'insegna luminosa del cinema che preannuncia l'eccezionalità urbana del cinema; il portico di ingresso che ritaglia asimmetricamente la facciata principale, in cui si localizzano sottili pilastri in ferro che, al contrario dei montanti-paraste, hanno sezione circolare. L'asimmetria della facciata e l'apparente incoerenza degli elementi, restituisce però una pre-

cisa suddivisione degli elementi funzionali del cinema, ed è forse a questa logica che può essere ricondotta la autentica modernità dell'architettura di Vecchi cui non poteva essere sfuggita la lezione del razionalismo europeo. A questo proposito, analogamente al Principe, lo stesso uso *moderno* degli elementi architettonici, inteso come stretta rispondenza tra unicità funzionale e relativa individualizzazione formale, si evidenzia sulla facciata esterna del Cinema Olympia dove la geometria *a vele* del soffitto della sala - una geometria che ha valenza acustica per conferire maggiore diffusività al campo sonoro - emerge come richiamo geometrico sulla facciata laterale dell'edificio, là dove analogamente il rivestimento della stessa parete perimetrale, realizzato con listelli in botticino, restituisce la sagoma del volume "a guscio" della sala di proiezione interna. *"Il trattamento delle superfici [esterne] esplicita graficamente l'andamento dell'articolazione interna: un basamento a mosaico dove si aprono le uscite di sicurezza, una parete cieca in sottili listelli di botticino a cui curvatura riprende l'andamento a guscio del volume interno, un coronamento costituito da sottili voltine spezzate, che rincorrendosi richiamano i pannelli acustici che costituiscono il controsoffitto della sala"* (46). Nel caso del Cinema Olympia è possibile poi ritrovare quell'attenzione alle scelte progettuali di Vecchi che valorizzano il dettaglio architettonico, spesso risolto in termini di grande originalità compositiva, un'esigenza che, come ricordato, costituirà un tema ricorrente nell'architettura di quel periodo: *"l'estrema attenzione al dettaglio è testimoniata dallo studio attento di ogni elemento: pilastri lisciati, pareti*

- 45, 46. Studio delle riflessioni sonore per un teatro  
 47. Fotografia del soffitto del Cinema Spendor



dai diversi rivestimenti a sottolineare i percorsi, infissi e maniglie, sino al pregevole e sperimentale controsoffitto dell'atrio dove la superficie riflettente è punteggiata da una serie di turaccioli di sughero che ne accentuano la suggestiva resa luminosa" (47). Non può essere poi trascurata la particolare attenzione con cui Vecchi affronta il tema della riflessione-diffusione sonora delle sale - com'è noto, la qualità acustica dell'ambiente che contribuisce a conferire omogeneità di ascolto in ogni posizione delle sedute - giungendo a soluzioni formali che colpiscono ancora oggi per inventiva compositiva ed efficacia funzionale.

Nonostante l'opera di Vecchi relativa alle sale cinematografiche si estenda anche ai periodi successivi (fino quasi alla fine della sua attività lavorativa), siamo convinti che solo le sale cinematografiche realizzate tra gli anni '50 e '70 identificarono per Modena quel carattere realmente *sociale* e *collettivo* di quegli ambienti, cui più volte si è accennato. I progetti di Vecchi relativi alle sale cinematografiche nel periodo successivo agli anni Settanta vedranno frequentemente la divisione degli ambienti principali in più locali di proiezione, ciò per offrire maggiore varietà nella programmazione degli spettacoli ed assecondare un interesse del pubblico via via più selettivo. Sarà quello forse il segno più evidente, per le sale cinematografiche, del venir meno di quella loro funzione di aggregazione collettiva svolta fino a quel momento per l'intera cittadinanza, sminuendo definitivamente quell'emblema di coesione sociale e condivisione ideale cui la società del secondo dopoguerra aveva fatto riferimento per un lungo periodo.

### 3.3

#### **Le sale cinematografiche di Vinicio Vecchi tra gli anni Cinquanta e Settanta a Modena: un progetto di socialità urbana**

A conclusione del lavoro sono richiamati di seguito, in forma di scheda, gli edifici cinematografici realizzati o solo progettati da V. Vecchi a Modena tra la fine del secondo conflitto mondiale e gli anni '70 (1).

1. Cinema Storchi (progetto)  
l.go G. Garibaldi
2. Cinema Olympia (1954, con M. Pucci)  
via Malmusi 52
3. Cinema Mignon (1955-1965)  
via Università
4. Cinema Principe (1961-1962)  
p.le N. Bruni
5. Cinema Adriano (1961, 1991)  
via Selmi (angolo via Foschieri)
6. Cinema Splendor (1961)  
via Modenella
7. Cinema Mignon (progetto 1965)  
via Vignolese
8. Cinema Metropoli (1964)  
via Gherarda (angolo via Modenella)
9. Cinema Astra (1966)  
via Rismondo 21

10. Cinema Apollo Giardino (progetto, 1972)

11. Cinema Z.2 (progetto, 1972)  
quartiere di Saliceta San Giuliano

12. Cinema Teatro Lodi (progetto, 1972)

13. Cinema Raffaello (1972-1978)  
Via Formigina (angolo Strada Cognento)

14. Cinema Domus (1973-1975)  
via Giardini 257

15. Cinema Settebello (1974-1976)  
via della Stazione

16. Cinema Marconi (1975)  
v.lo Ausberge 8

Per le sale sopra elencate, si riportano il loro inserimento urbano e copia delle tavole autografe ritenute più rappresentative dei luoghi selezionate dal materiale autografo. Le tavole di progetto fanno parte dell'*Archivio Vinicio Vecchi (1946-2006)* nella serie *Sale cinematografiche (1943-2003)*, attualmente depositato presso la Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti di Modena e catalogate in rete all'indirizzo "[http://archivi.ibc.regione.emiliaromagna.it/ibccms.cms.findflagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00120&munu\\_str=0\\_1\\_1&numDoc=69&docToggle=87&docStart=1&hierStatus=4,1,56,56,0&docCount=25&perpage=&physDoc=86&comune=Modena](http://archivi.ibc.regione.emiliaromagna.it/ibccms.cms.findflagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00120&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docToggle=87&docStart=1&hierStatus=4,1,56,56,0&docCount=25&perpage=&physDoc=86&comune=Modena)".



Foto aerea di Modena e localizzazione delle sale cinematografiche in cui V. Vecchi ha operato negli anni '50 - '70: in rosso le sale realizzate; in blu le sale solo progettate







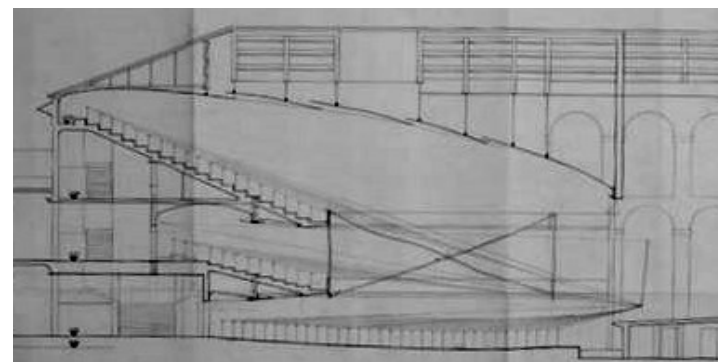
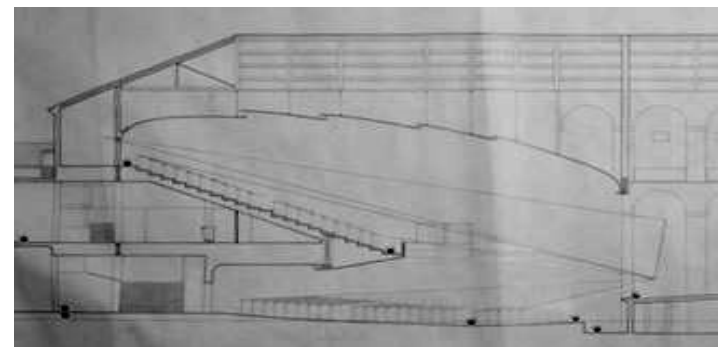
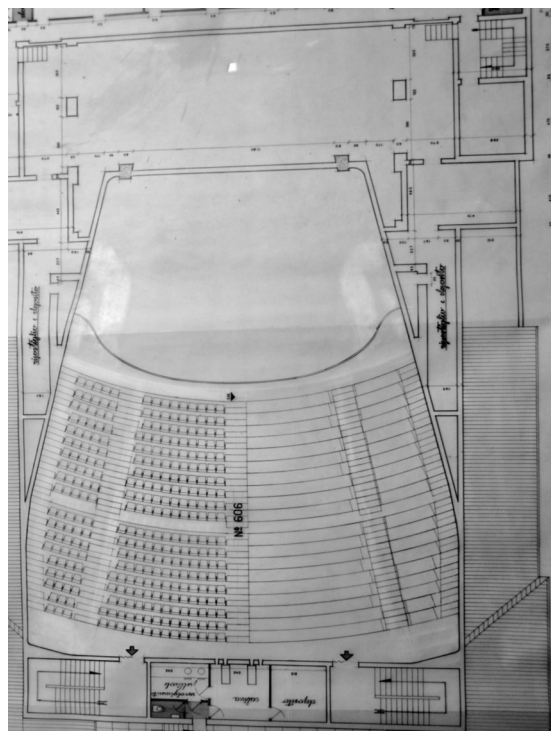
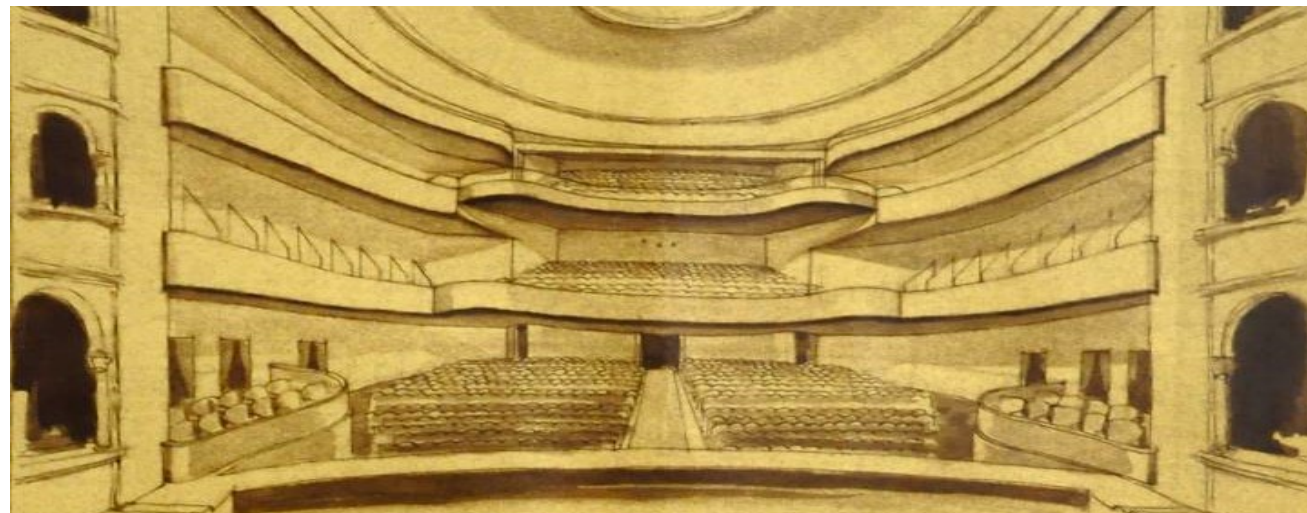
**I. Cinema Storchi (progetto) (2)**  
Modena, L.go G. Garibaldi

. Anno di intervento 1950-1970

. Il primo progetto di V. Vecchi (1950-1956, con M. Pucci) prevedeva la riconfigurazione dell'ambiente principale dell'edificio teatrale (una sala teatrale "all'italiana", con sedute suddivise tra platea e gallerie laterali sovrapposte), mediante la costruzione di un'unica galleria al di sopra della platea (n. 2 gallerie in una 2° ipotesi), fortemente inclinata e planimetricamente organizzata come un settore di cavea, che si estendeva in profondità fino quasi alla parete perimetrale dell'edificio.

Il secondo progetto di V. Vecchi (1965-1970) prevedeva la demolizione per intero del teatro originario e la costruzione di un edificio multipiano di natura polivalente, in cui potevano essere ospitate funzioni commerciali, terziarie e residenziali oltre a quella di spettacolo cinematografico; l'organizzazione planimetrica del nuovo edificio, strutturato con una pianta a base quadrata, consentiva di posizionare la sala di proiezione all'interno del volume edilizio tra i corpi perimetrali

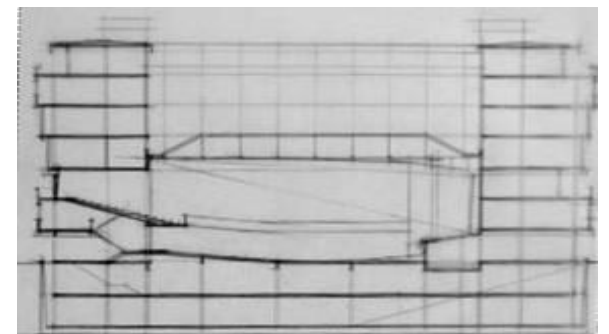
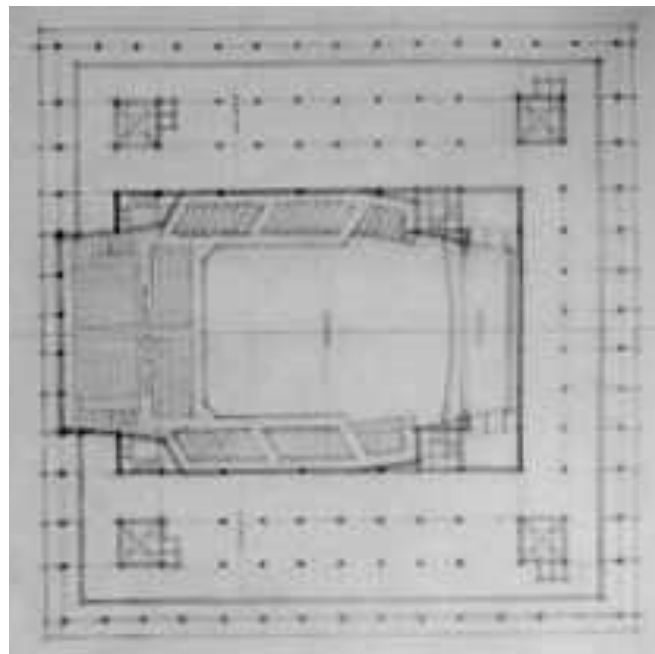
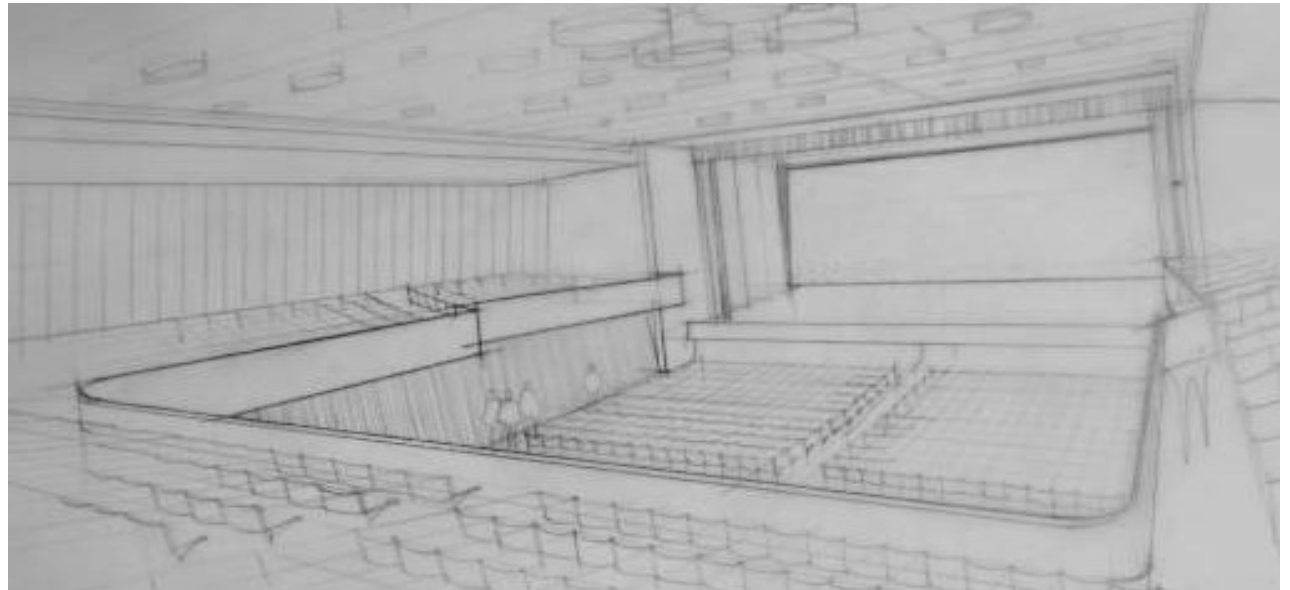
. Prospettiva della sala di proiezione (1956)  
. Pianta (livello galleria; 1° ipotesi) e sezioni longitudinali (1° e 2° ipotesi) della sala di proiezione (1956)



multipiano, occupando un'altezza pari ai primi 3 livelli fuori terra dell'edificio.

. Prospettiva della sala di proiezione (1970)

. Pianta (livello galleria), sezione longitudinale e prospettiva dell'edificio (1970)







## 2. Cinema Olympia (3)

Modena, Via Malmusi

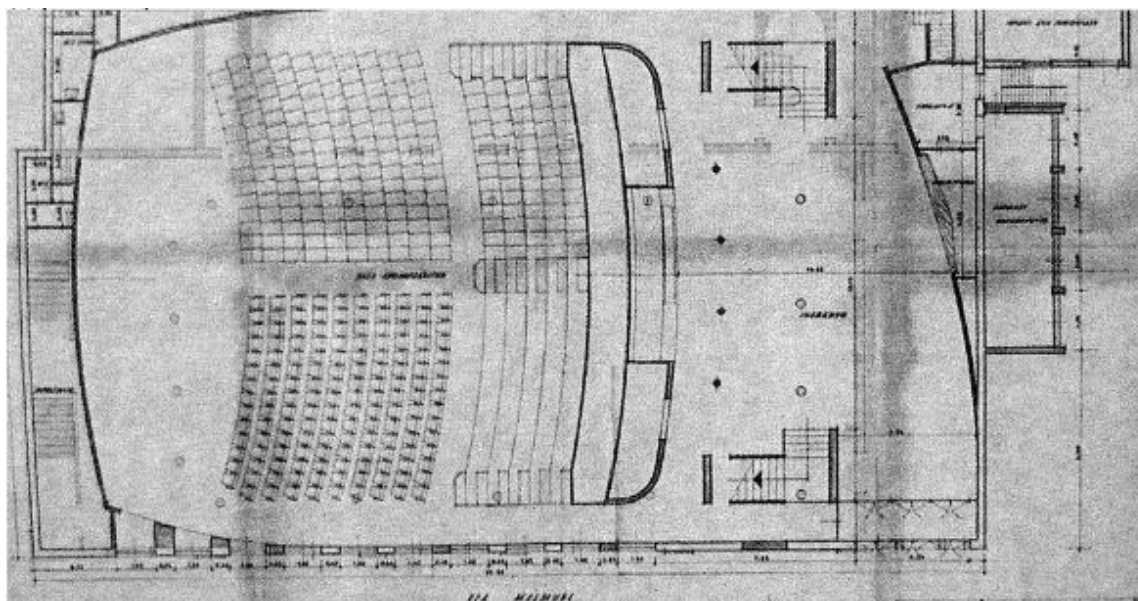
. Anno di intervento 1954 (1989)

. La sala cinematografica sorge nel luogo del vecchio Salone Tersicore (poi Cinema Olympia, dall'anno 1946) in un'area semi-centrale di Modena interessata, dagli anni '20 in poi, dalla consistente urbanizzazione della prima periferia urbana prossima alla vecchia cinta muraria della città demolita solo pochi anni prima; il volume edilizio è posto parallelamente a via Malmusi, direttamente sulla strada e in continuità con la cortina edilizia, da dove si accede trasversalmente all'ampia area di ingresso del cinema per mezzo di una modesta apertura segnalata all'esterno da una piccola pensilina.

La sala cinematografica riproduce uno schema compositivo di grande semplicità formale e idonea funzionalità: unica platea inclinata di grande capienza, a forma rettangolare suddivisa in 6 settori di sedute; rivestimenti delle pareti e del soffitto aventi caratteristiche fono assorbenti e diffondenti, nel caso dei plafoni del soffitto un elemento geometrico che arreda il prospetto laterale esterno; area di ingres-

. Fotografia dell'atrio di ingresso

. Pianta (piano terra)



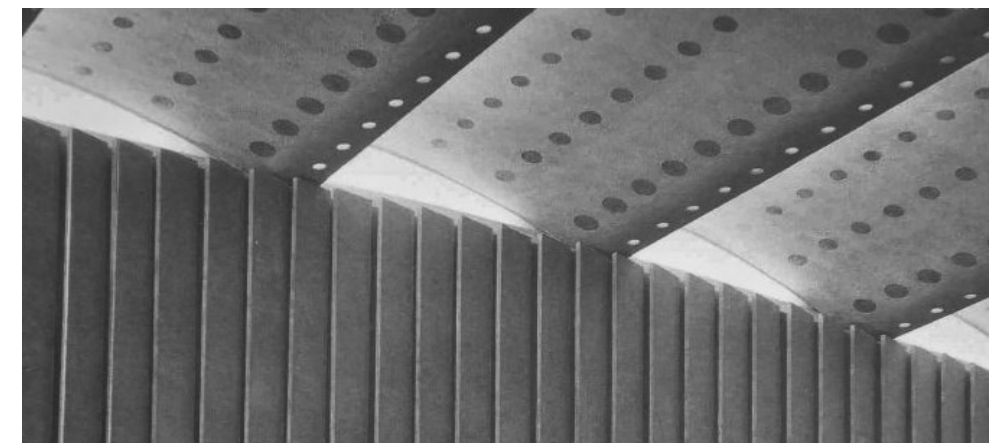
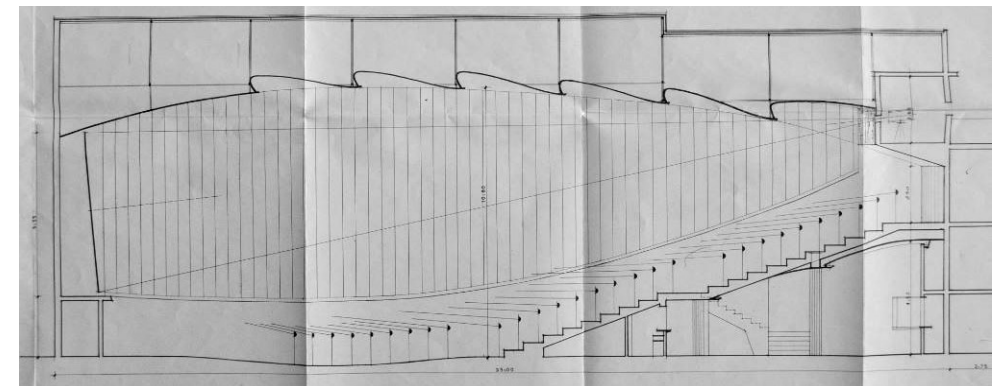
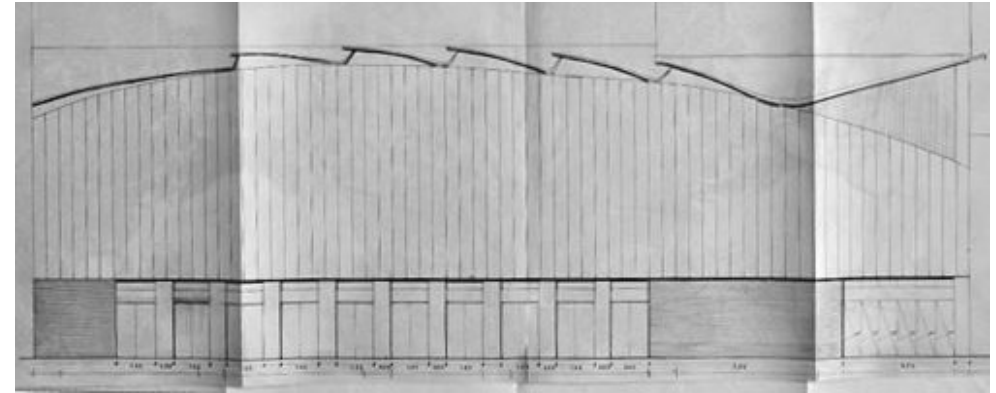


so di ampie proporzioni al di sotto della platea inclinata, vero e proprio *spazio di aggregazione* del cinema. Il linguaggio architettonico dell'edificio riproduce un "*castigato vocabolario razionalista mediato da Pucci*", pur evidenziando comunque quei caratteri di *modernità* propri dell'architettura di Vecchi che, negli anni del 2° dopoguerra in Italia, si richiamava all'uso di elementi costruttivi della tradizione locale e allo stesso riferimento al luogo come matrice progettuale primaria. Ne sono un esempio il rivestimento esterno a mosaico con tessere di ceramica, "*segno evidente della denotazione/connotazione del cinema come edificio pubblico e dell'edificio come parte costitutiva della città, non soltanto come spazio fisico, ma come luogo sociale specialistico destinato a corrispondere a bisogni primari, essenziali*" (4); gli elementi verticali in travertino/brise-soleil, come richiamo agli edifici residenziali limitrofi; le porte di sicurezza arretrate, a simulare un portico urbano; il confronto tra il prospetto esterno in "bianco e nero" e l'interno "a colori", con i mosaici in ceramica di L. Giberti; il soffitto del foyer con "cilindri di sughero", a segnare, al di là della funzione acustica, un ambiente domestico, "*artigianale e geniale "concetto spaziale" di provincia*" (5). Nel 1989, su progetto dello stesso V. Vecchi, la sala principale fu suddivisa in due sale di minore dimensione.

. Prospetto laterale dell'edificio

. Sezione longitudinale della sala di proiezione

. Particolare del rivestimento delle pareti laterali della sala di proiezione





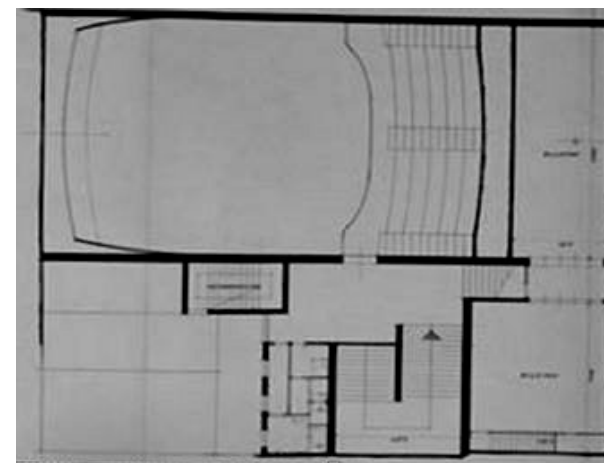
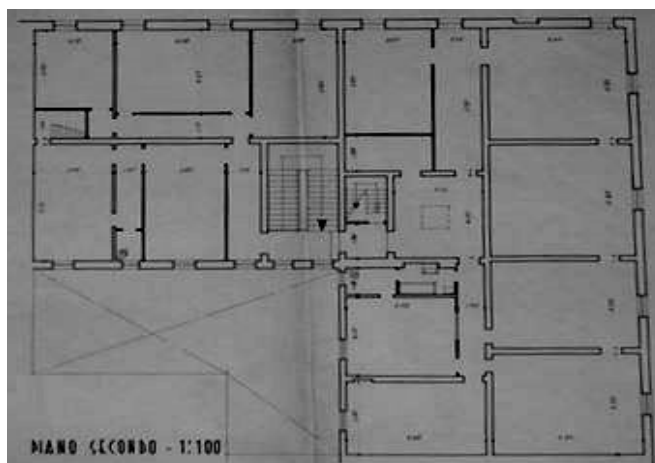
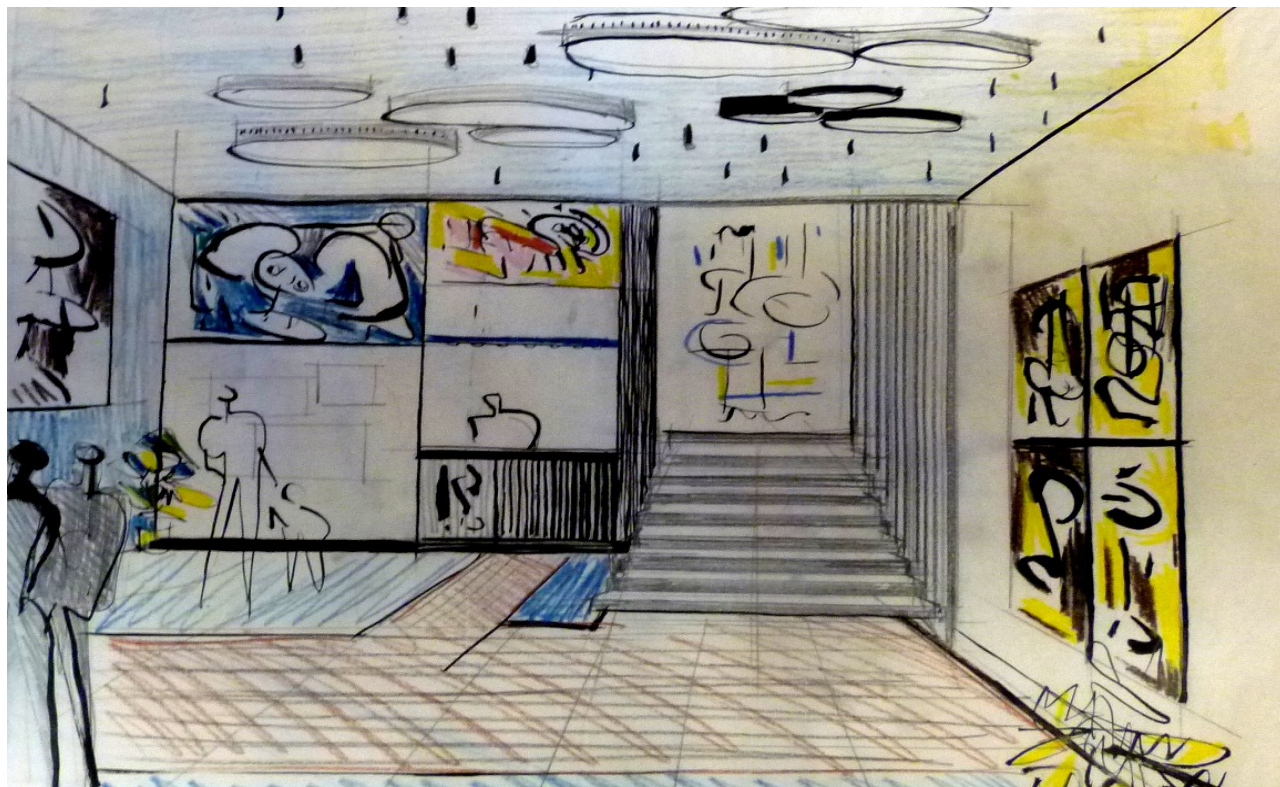
### 3. Cinema Mignon (6)

Modena, Via Università

. Anno di intervento 1955-1965

. La sala cinematografica nasce nel 1909 come cinematografo e sala per spettacoli di varietà con il nome di Cinema Excelsior, insediata nei primi due livelli (p. terra e mezzanino) di uno storico edificio d'angolo del centro di Modena. Nel 1914 il cinema fu chiuso per consentire lavori di ammodernamento degli arredi e ampliamento della capienza complessiva della sala di proiezione; l'attività riprese nel 1922, inaugurando un periodo in cui la tipologia degli spettacoli fu di sola proiezione cinematografica, potendo contare sulla disponibilità di apparecchiature completamente rimodernate tali da garantire grande qualità visuale agli spettacoli. Nel 1937 furono realizzati altri interventi di adeguamento funzionale ed impiantistico, mentre, dopo la fine del 2° conflitto mondiale, la sala riaprì al pubblico nel settembre del 1951 con il nome di Cinema Mignon, completamente rimodernata nell'assetto distributivo della galleria e nella tipologia degli arredi. Pochi anni dopo, la sala fu di nuovo chiusa per subi-

- . Schizzo prospettico dell'atrio di ingresso
- . Pianta (piano tipo) dell'edificio originario
- . Pianta della sala di proiezione (livello galleria)

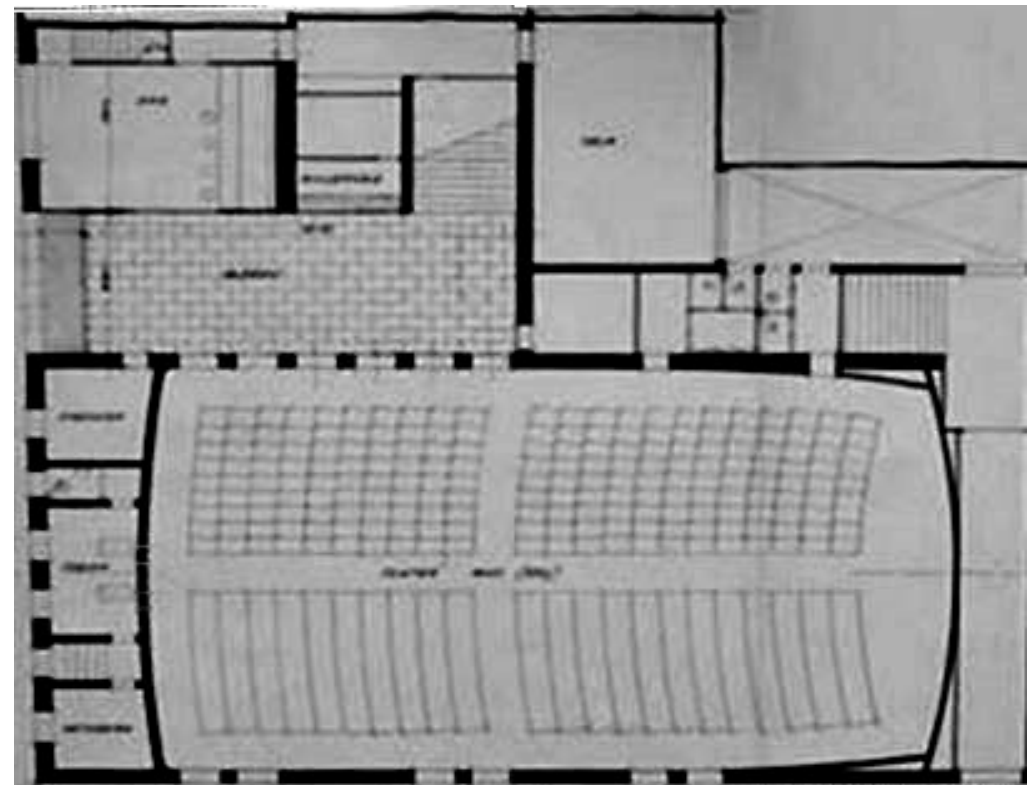


re, su progetto di V. Vecchi, un nuovo radicale riammodernamento riaprendo nel settembre 1966 con il nome di Cinema Capitol.

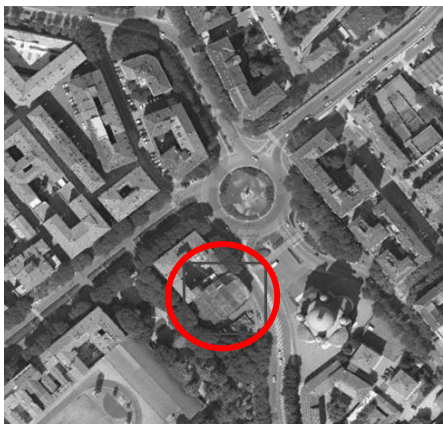
L'ambiente di proiezione, di modeste dimensioni ma dotata di schermo panoramico che coincide con l'intera larghezza della sala, occupa tutto il sedime in pianta dell'edificio accogliente; le sedute sono organizzate con una suddivisione tradizionale tra platea leggermente inclinata al pino terra e galleria fortemente inclinata al primo livello.

. Sezione longitudinale della sala di proiezione

. Pianta dell'edificio (piano terra)







#### 4. Cinema Principe (7)

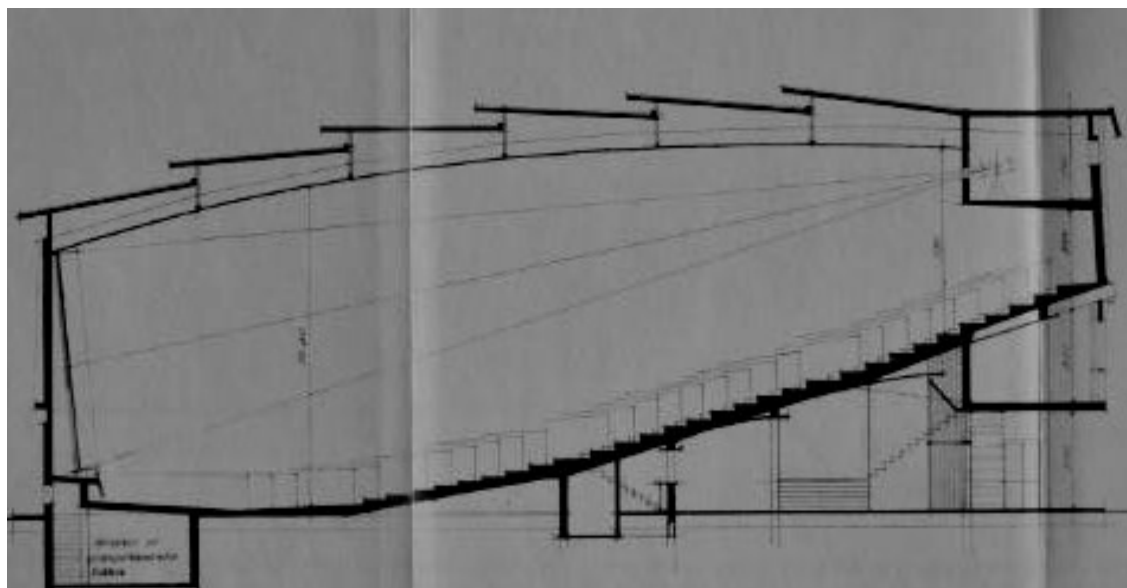
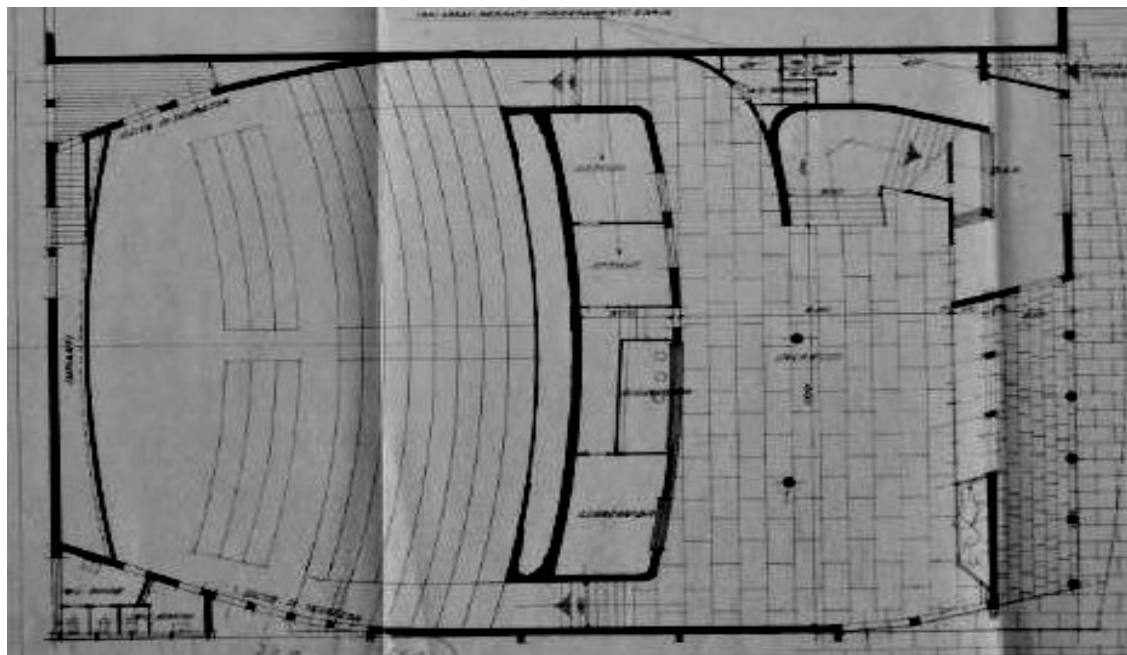
Modena, P. le N. Bruni

. Anno di intervento 1959 -1961

. L'edificio cinematografico fu costruito nell'area occupata dal vecchio Cinema Teatro Principe, una sala polivalente edificata negli anni '20 in prossimità dello slargo corrispondente all'odierno p.le N. Bruni. È forse la sala di V. Vecchi più rappresentativa della sua architettura cinematografica, sia per quanto riguarda la composizione dello spazio interno, che per la rappresentatività urbana del volume edilizio. L'edificio, come il vecchio cinema teatro, si affaccia sul p.le N. Bruni fronteggiando il Tempio monumentale ai Caduti e risultando contiguo alla cortina edilizia preesistente, in quest'ultimo caso però rifiutando *"qualsiasi soluzione di continuità con gli edifici adiacenti"*. Nella composizione dell'edificio, ogni elemento funzionale dell'attività cinematografica possiede relativa autonomia formale, tale da poter essere individuato anche dall'esterno: *"la facciata, dall'andamento asimmetrico, tradisce anch'essa la distribuzione interna degli ambienti, con il portico dagli esili pilotis in angolo, la vetrata che denuncia la galleria di*

. Pianta della sala di proiezione (piano terra)

. Sezione longitudinale della sala di proiezione

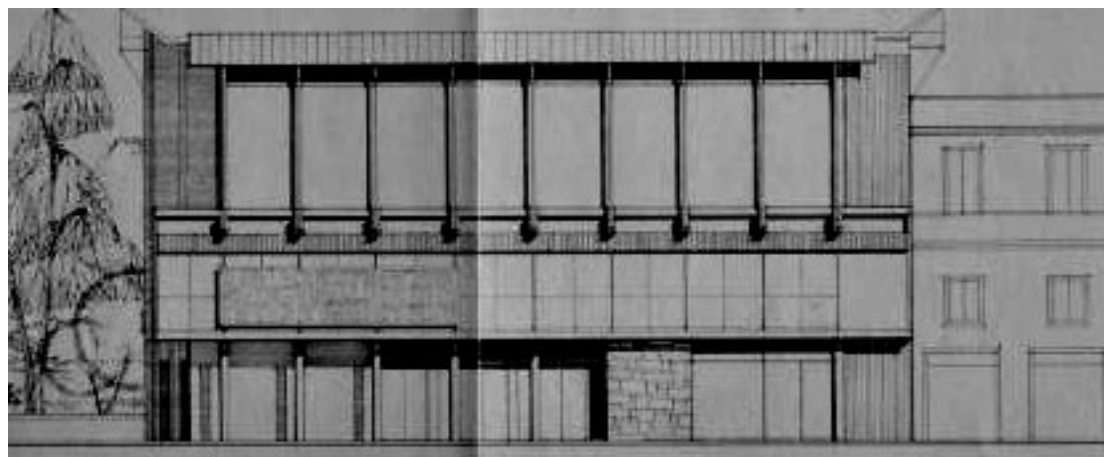
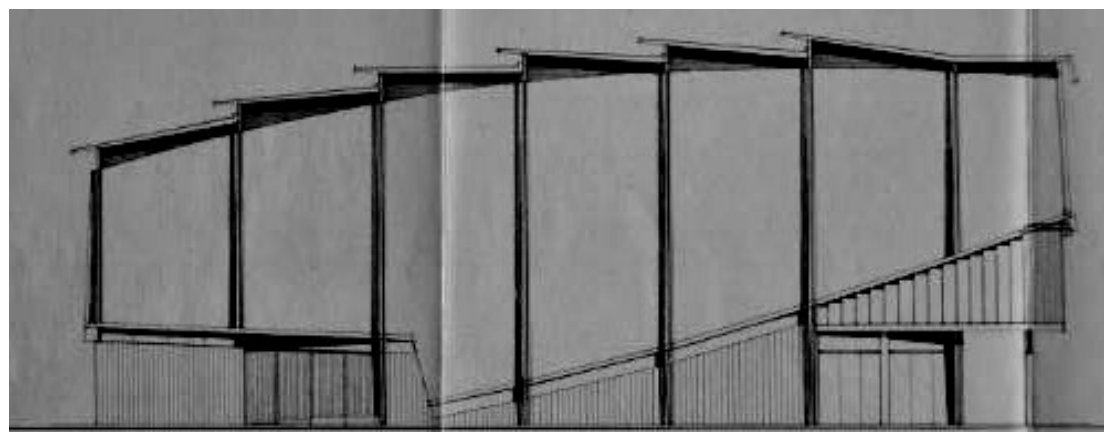
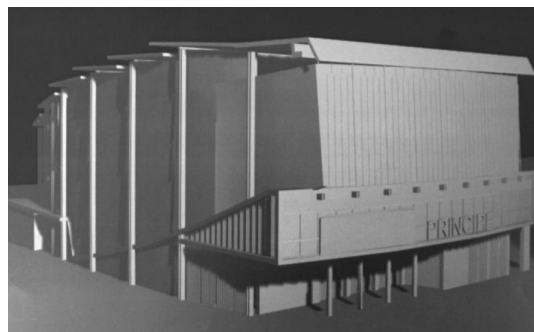


distribuzione, la parete cieca corrispondente alla cabina di proiezione, ritmata dai sottili montanti in ferro fissati inferiormente alle doppie travi a mensola di cemento armato" (8). Il linguaggio architettonico di Vecchi è evidentemente riconducibile ad un approccio progettuale di natura "vernacolare", "lirismo, indotto dallo stemperarsi del dogma modernista sul finire degli anni Cinquanta" (9). I partiti architettonici delle facciate e gli arredi degli ambienti interni sono disegnati da Vecchi secondo una logica progettuale di natura "artigianale", tale per cui non vi potesse essere "mai una soluzione standardizzata" e dove, per contro, si dovesse evidenziare quella logica compositiva del "caso per caso". Ne sono casi emblematici il disegno del soffitto della sala di proiezione - "ad esagoni" in rilievo, con funzione di diffondere il suono e la luce dei corpi illuminanti seminasconditi; gli elementi strutturali in rilievo sul tamponamento perimetrale delle facciate esterne; l'accostamento di materiali apparentemente eterogenei ma rispondenti ad una unica logica compositiva e formale; l'uso di decorazioni artistiche negli spazi comuni del cinema oltre che sulla facciata principale verso piazzale Bruni, nell'ultimo caso un bassorilievo eseguito dal fratello Veldo. La sezione longitudinale della sala di proiezione è a platea unica fortemente inclinata, la soluzione preferita da V. Vecchi per le sale cinematografiche realizzate ex novo, un profilo "a ramo di iperbole" (10) che, come in altri casi, consentirà di ricavare nel volume sottostante l'ampia area di relazione destinata all'atrio di ingresso e ai servizi, il luogo più autenticamente sociale dei suoi cinema.

. Modello del Cinema Principe e fotografia della sala di proiezione

. Prospetto laterale

. Prospetto su p.le N. Bruni





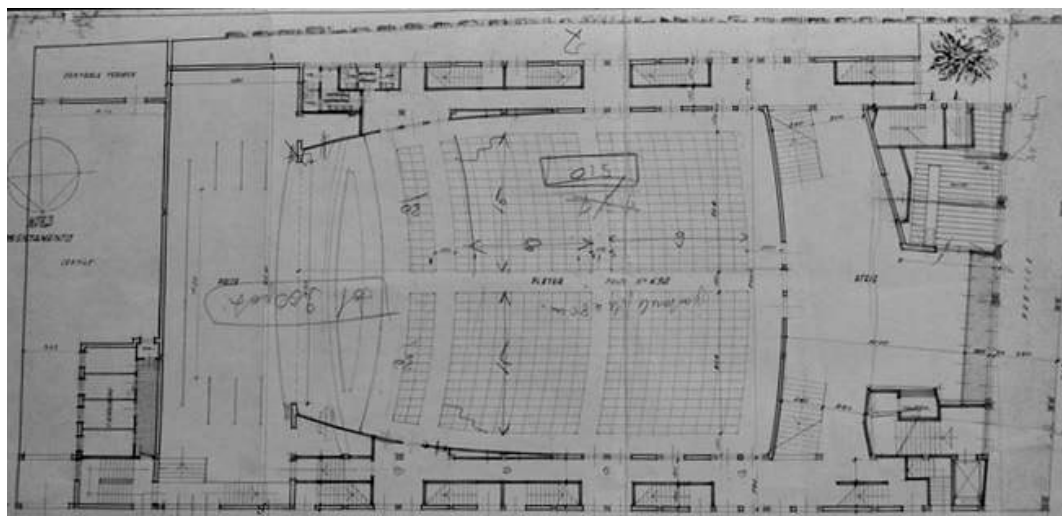
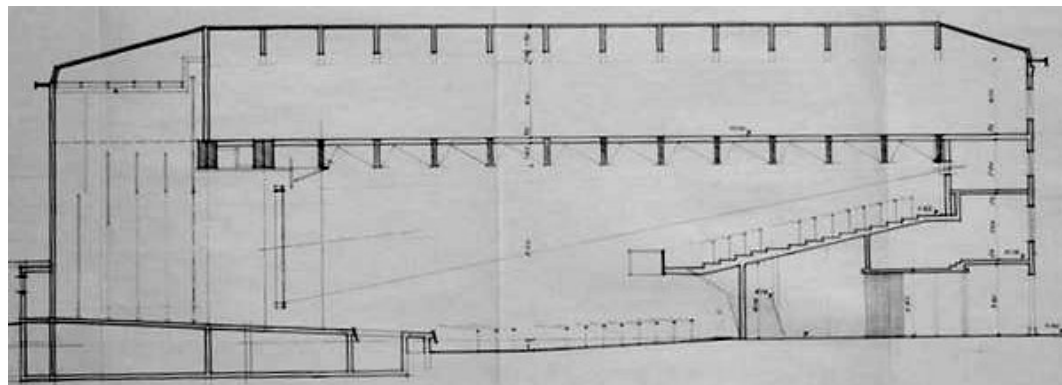
## 5. Cinema Adriano

Modena, Via Selmi

. Anno di intervento 1961 (1991)

. Il progetto prevede la realizzazione di un intero edificio per lo spettacolo di natura polifunzionale, da realizzarsi su commissione dei sig.ri F. e G. Coughi in un'area centrale della città storica già densamente edificata. La soluzione scelta per la sala principale è di stampo tradizionale – un “cinema-teatro”, con platea e galleria - cui si affianca, dietro lo schermo di proiezione, un volume accessorio contenuto nella sagoma della copertura dell'edificio e destinato agli apparati scenici per piccoli allestimenti teatrali; lungo via Selmi, in prossimità dell'ingresso principale, sono presenti alcuni locali da destinare a negozi e magazzini. Nel 1991 V. Vecchi, sfruttando il vano sottotetto dell'edificio che risultava originariamente inutilizzato, progetta l'allestimento di due nuove sale cinematografiche di dimensioni più contenute rispetto all'ambiente principale che rimane immutato per capienza e organizzazione distributiva. I particolari costruttivi di progetto, relativi al controsoffitto delle sale di proiezione,

- . Prospetto principale su via Selmi
- . Sezione longitudinale della sala di proiezione
- . Pianta della sala di proiezione (piano terra)



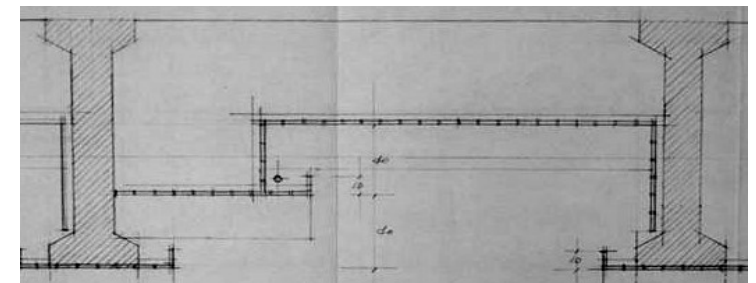
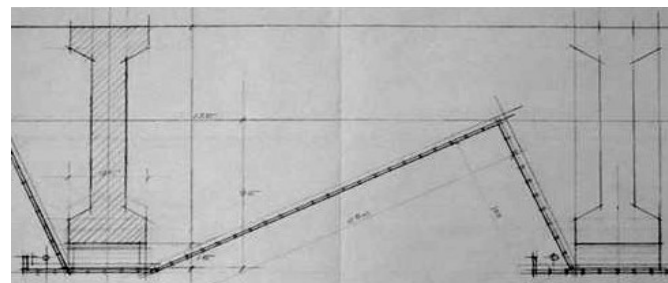
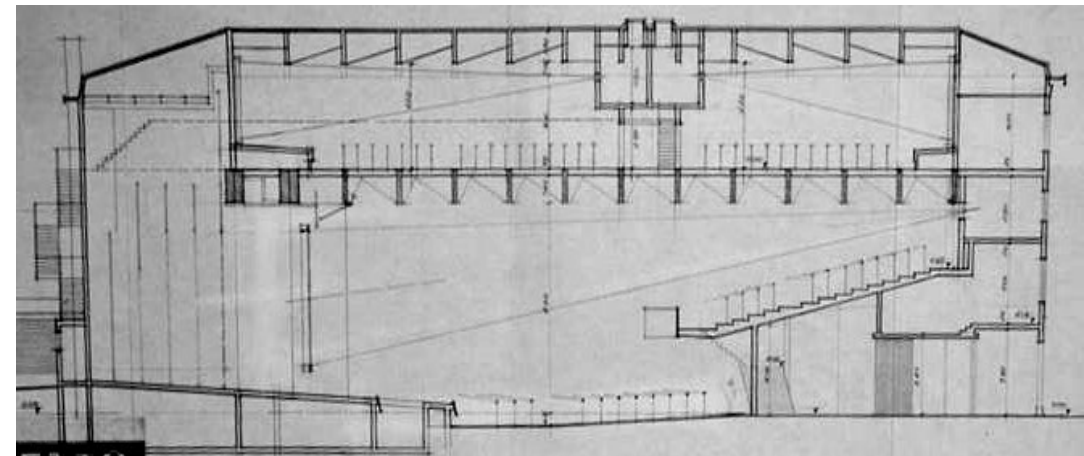
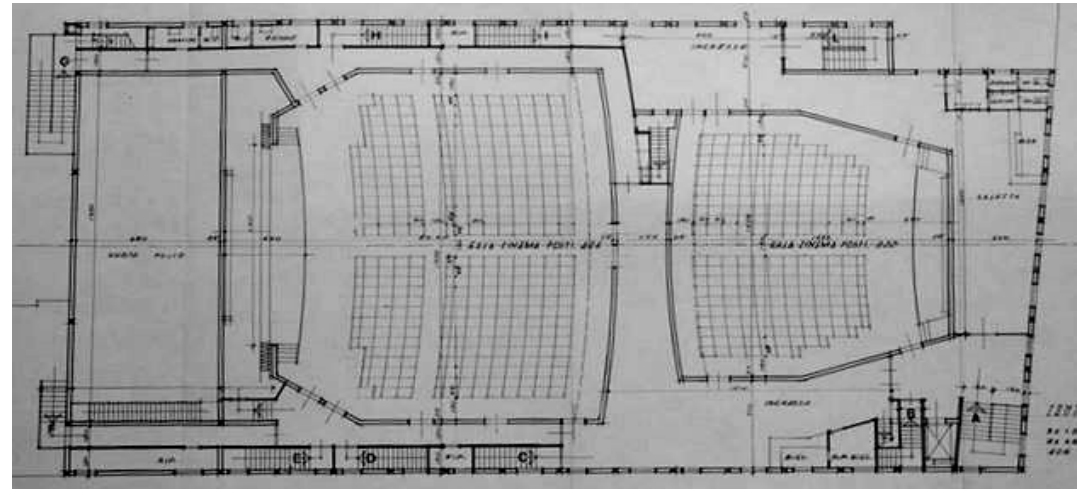


evidenziano le caratteristiche fono diffondenti dei rivestimenti cui è anche affidato il compito di nascondere gli elementi strutturali del solaio ed al tempo stesso di alloggiare, nei cambi di andamento, i corpi illuminanti lineari ad enfatizzare le discontinuità geometriche delle superfici.

. Pianta della sala di proiezione (piano sottotetto; 1991)

. Sezione longitudinale delle sale di proiezione (1991)

. Particolari costruttivi dei rivestimenti del soffitto delle sale di proiezione

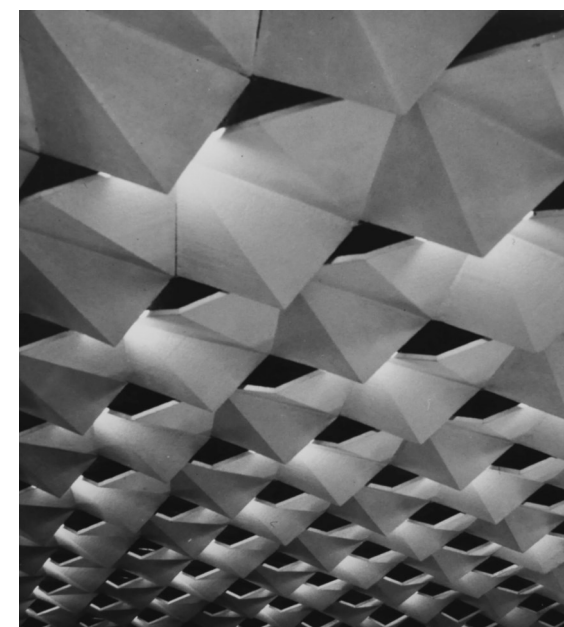




disposizione delle sedute che rimangono bipartite tra platea e galleria. Sono invece rinnovati i rivestimenti delle pareti laterali, suddividendoli, come consuetudine per l'epoca, tra zoccolatura inferiore con pannellature lignee e porzione superiore leggermente in rilievo rispetto alla parte sottostante realizzata con pannellature in cartongesso; ambedue le superfici sono separate da un segno lineare luminoso proveniente dalla luce al neon delle lampade incassate sotto lo sbalzo del rivestimento superiore. È anche di grande impatto visivo la texture del soffitto della sala, ottenuto con la ripetizione modulare di un elemento geometrico elementare a forma triangolare e l'inserimento, ritmico e discreto, dei corpi illuminanti dell'ambiente, ciò che consente una continua variazione percettiva della superficie e l'omogenea diffusione della luce.

. Fotografia della sala di proiezione

. Fotografia dell'atrio di ingresso e particolare del soffitto della sala di proiezione







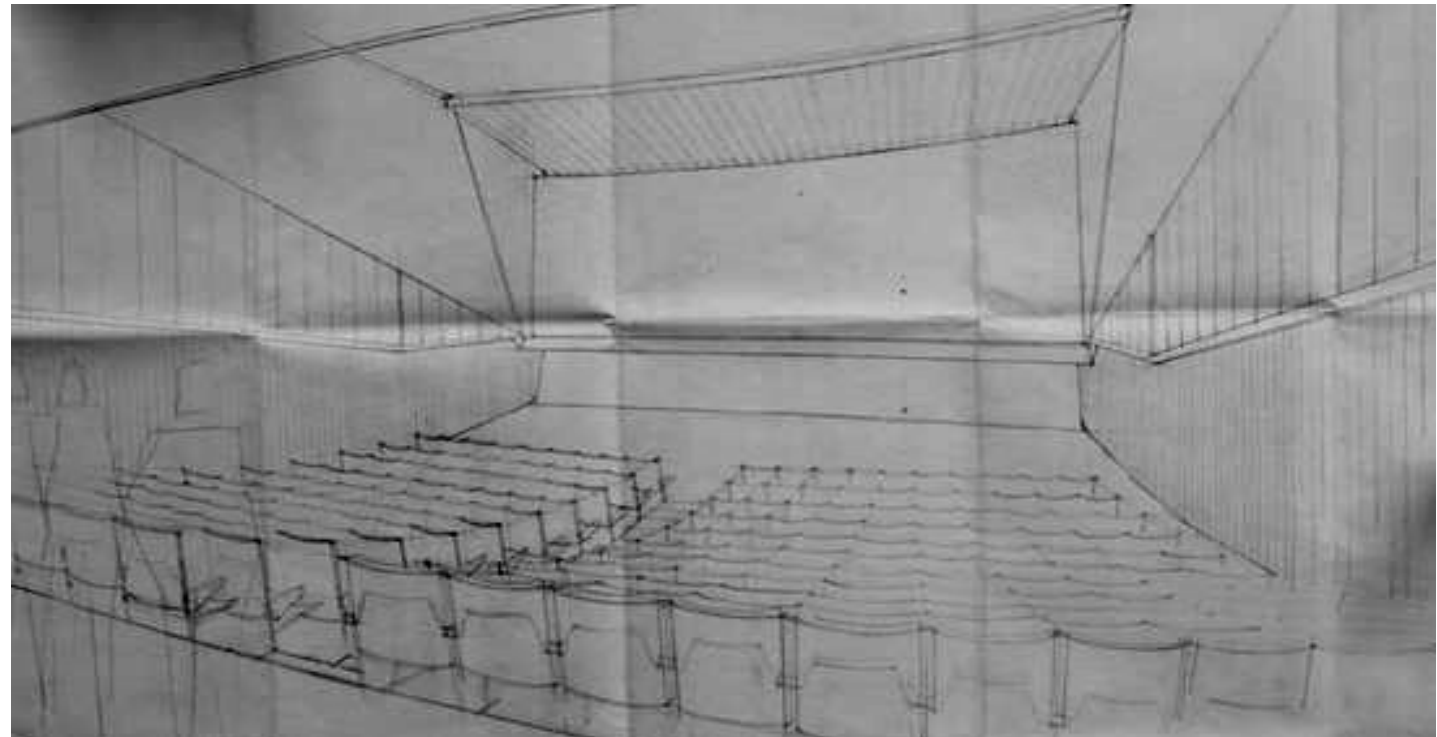
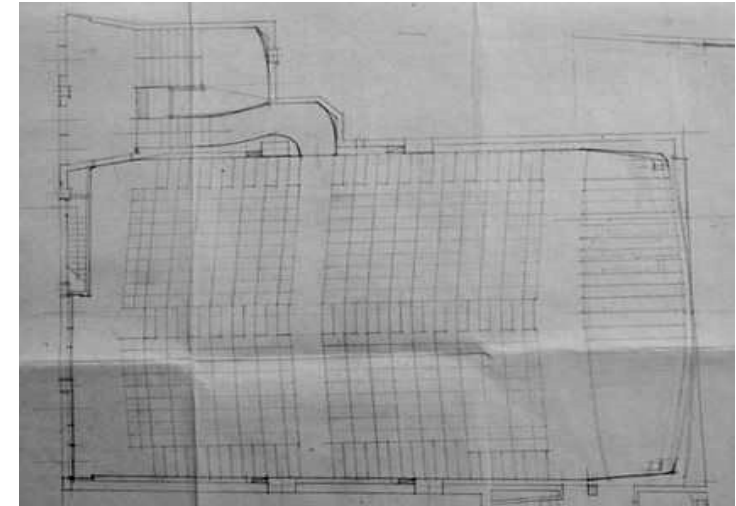
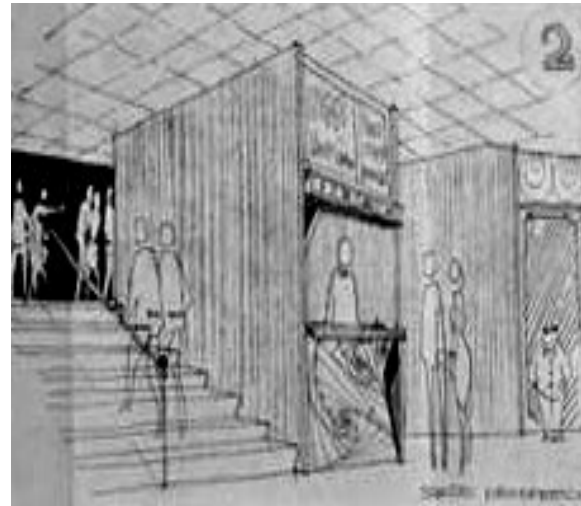
**7. Cinema Mignon** (progetto)  
Modena, via Vignolese

. Anno di intervento, 1964-1965

. Il progetto di V. Vecchi riguarda la localizzazione di una sala cinematografica in un capannone industriale di proprietà del sig. Ansaloni posto lungo sulla strada per Vignola. Nonostante il luogo non sia caratterizzato da alcun pregio architettonico, né appare assecondare in maniera *naturale* la nuova destinazione d'uso – parziale interrimento dell'ambiente collettivo con il suo prolungamento oltre la sagoma dell'edificio preesistente, raccordo a diversi livelli tra dell'edificio accogliente e l'unico volume della sala di proiezione, organizzazione del sistema dei collegamenti verticali e distributivi, *ordinarietà* dell'area di ingresso – dai disegni preliminari di progetto è possibile leggere la grande capacità di Vecchi di ricreare un luogo cinematografico a partire da pochi elementi compositivi, fondamentali e caratteristici: l'accentuata inclinazione delle sedute della platea al fine di massimizzare il comfort visivo degli spettatori; l'arredo delle pareti laterali con la geometrica campitura delle superfici e

. Schizzo prospettico dell'atrio e pianta della sala di proiezione (livello area di ingresso)

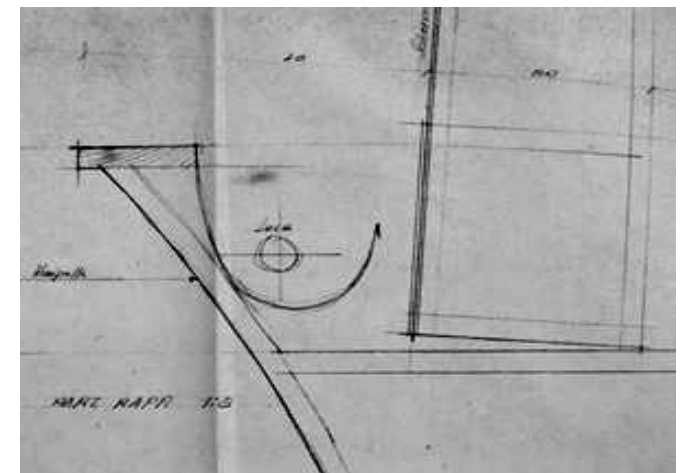
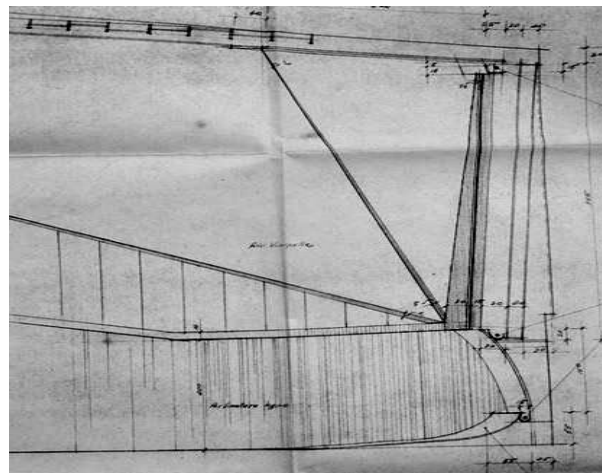
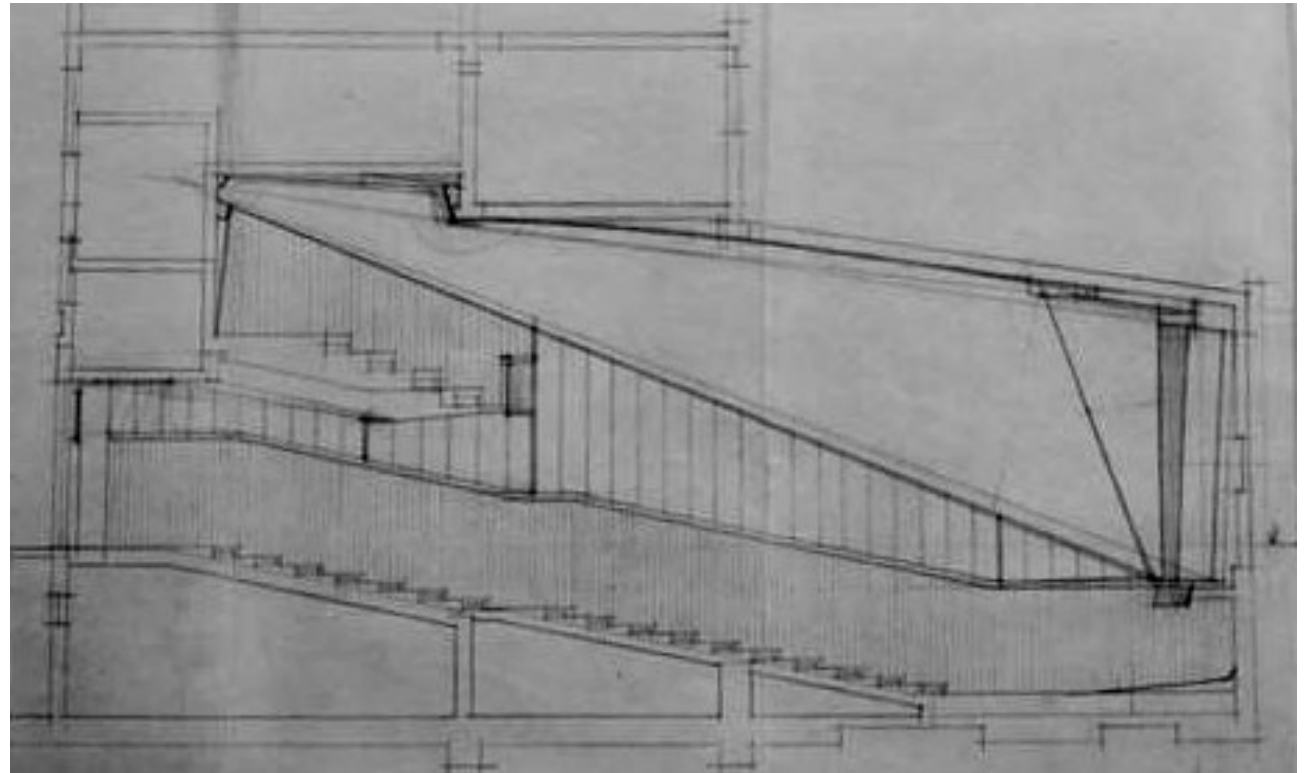
. Prospettiva della sala di proiezione



l'uso di rivestimenti con materiali diversificati, a segnare sulle pareti il fascio luminoso della proiezione cinematografica; l'inserimento lineare "ad incasso" dei corpi luminosi al neon nei cambi di materiale e perimetralmente lo schermo di proiezione, ad enfatizzare una fruizione indiretta della luce ambiente nonché la texture superficiale degli arredi.

. Sezione longitudinale delle sale di proiezione

. Particolari costruttivi del rivestimento delle pareti laterali della sala di proiezione







## 8. Cinema Metropol (12)

Modena, Via Modenella

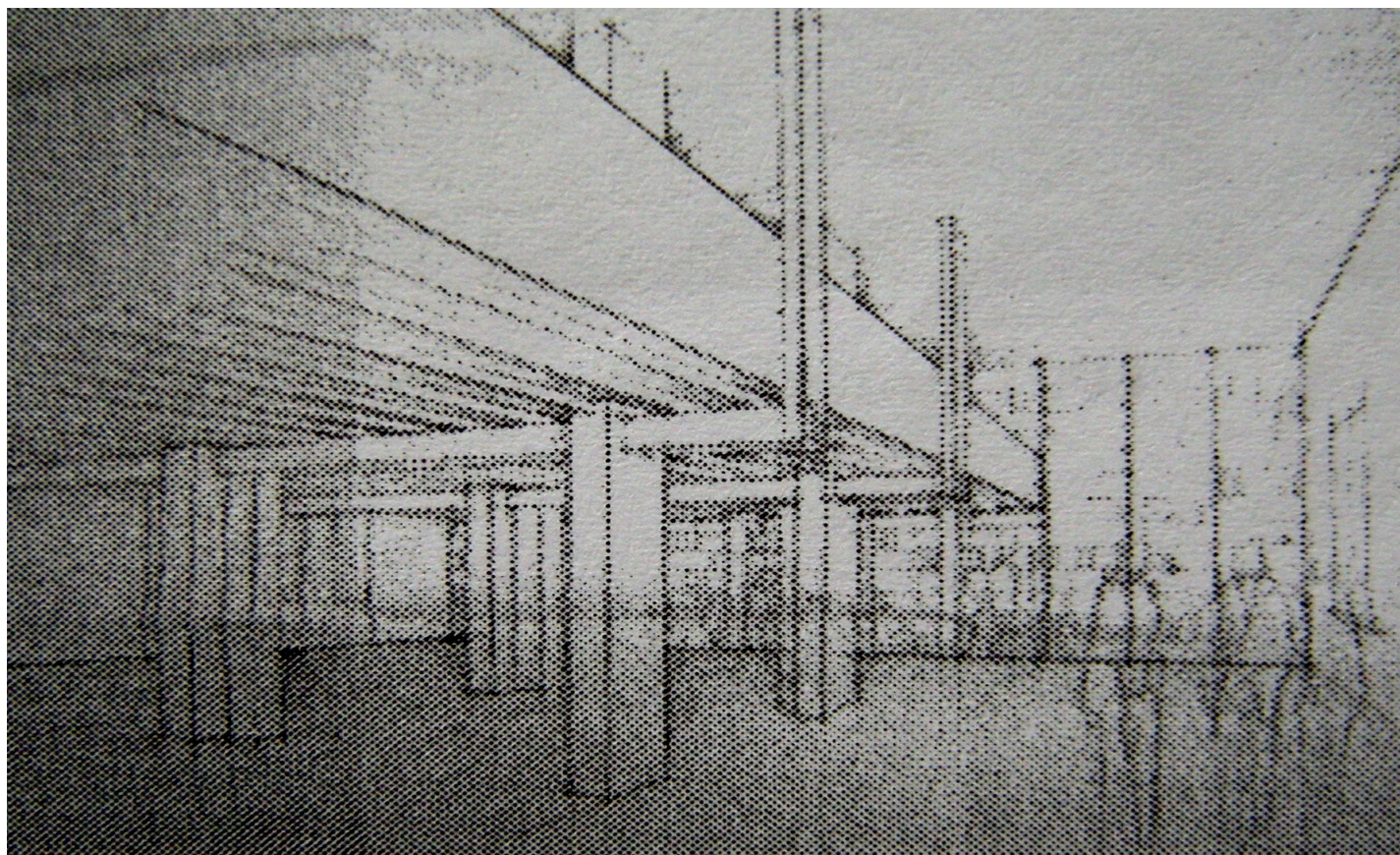
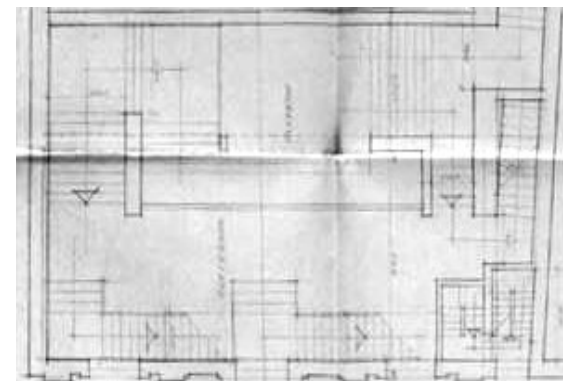
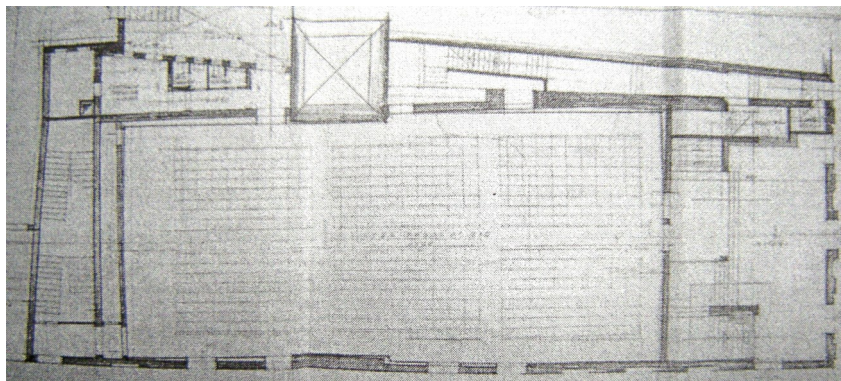
. Anno di intervento: 1964, 1971 (1991-1997)

. La sala cinematografica nasce originariamente nel 1913 sul sedime della chiesa sconsacrata di S. Carlino Rotondo con il nome di Cinema Teatro Vittorio Emanuele; dopo diversi interventi di parziale trasformazione dell'edificio, eseguiti a più riprese fino agli anni precedenti il 2° conflitto mondiale, il cinema-teatro fu rinominato negli anni '40 Cinema Centrale per poi cambiare nuovamente denominazione alla sua riapertura nell'anno 1949 in Cinema Metropol.

Nel 1964 V. Vecchi realizza il primo importante intervento di riammodernamento della sala cinematografica con il ridisegno dell'ambiente di proiezione (eliminazione dei bracci laterali della galleria) e dell'area di ingresso (collegamenti verticali, rivestimenti superficiali). Nel 1971 V. Vecchi ridisegna nuovamente la sala cinematografica con una rinnovata disposizione delle sedute della galleria e del sistema dei collegamenti verticali, nonché con una nuova distribuzione in-

. Pianta della sala di proiezione (piano terra) e particolare dell'atrio di ingresso (livello mezzanino)

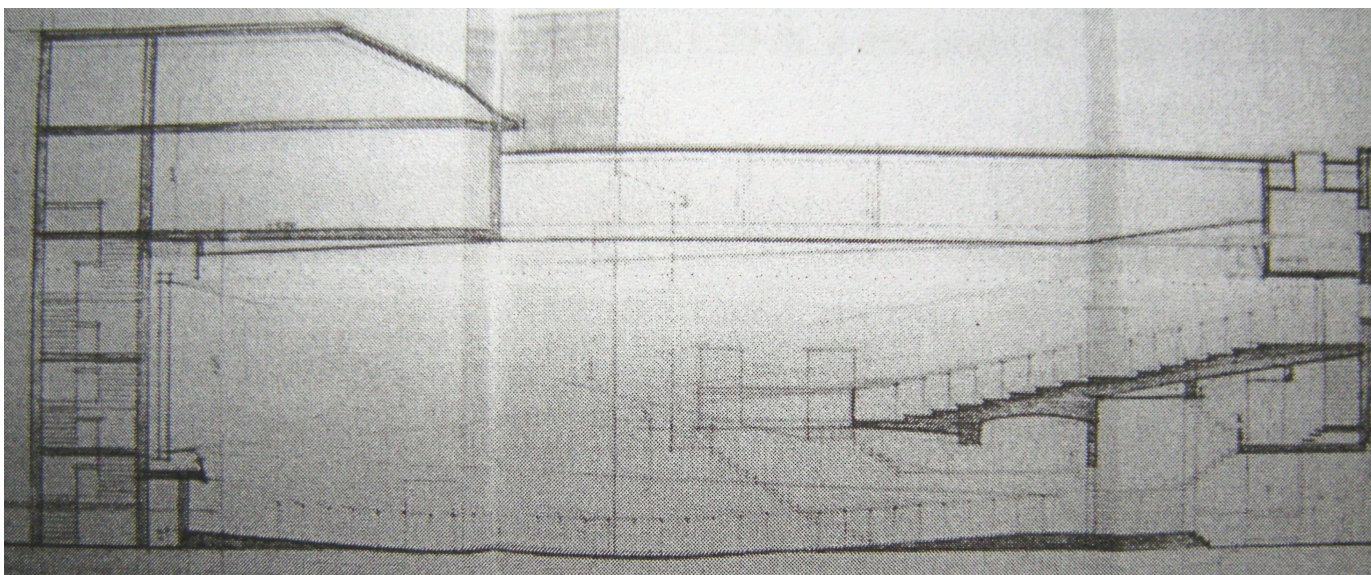
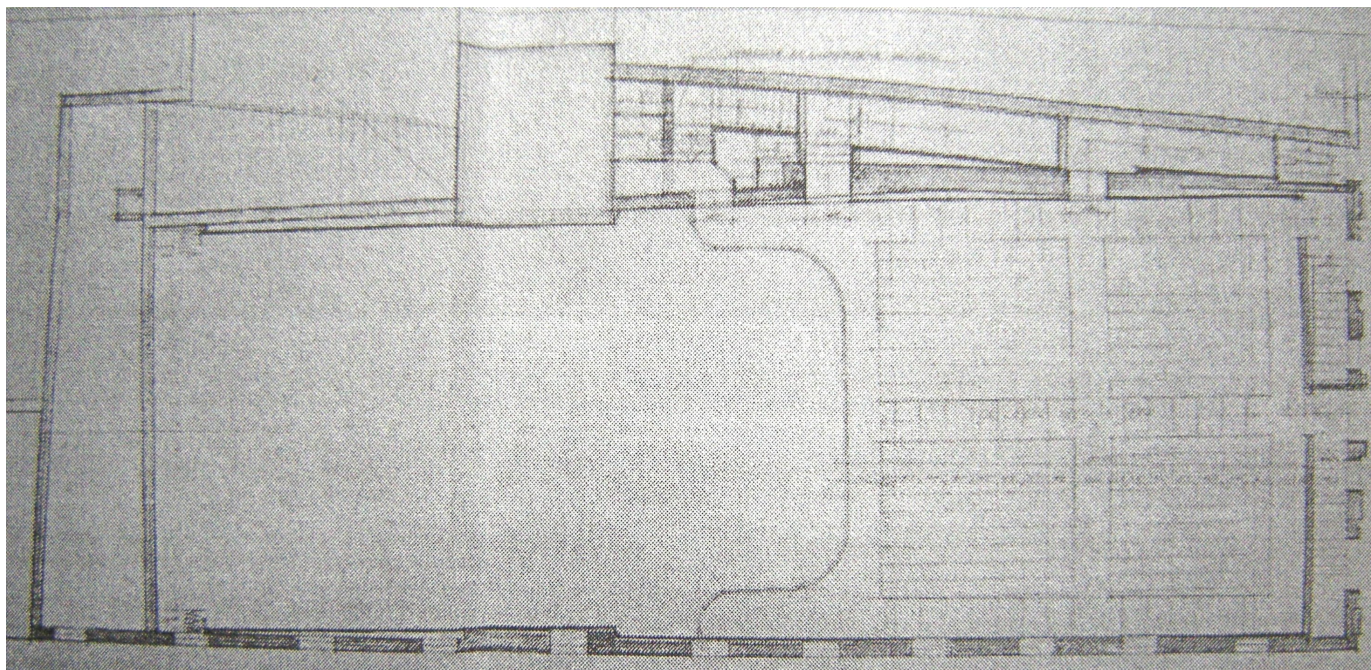
. Prospettiva dell'atrio di ingresso





terna nell'area d'ingresso (demolizione delle vecchie scale semicircolari; creazione del mezzanino nel volume dell'atrio; sistemazione e arredo dell'area bar, biglietteria e uffici) e il ridisegno dell'inclinazione della platea. Dal 1991 al 1997 Vecchi lavorò ad un nuovo progetto di rinnovo del cinema per la sua trasformazione in multisala (n. 2 sale di proiezione simultanea, al piano terra, n. 226 posti; al piano superiore n. 390 posti), pur mantenendo la capienza complessiva dell'ambiente di proiezione originario e ricavando alcuni locali accessori da adibire a negozi ed uffici nel volume dell'edificio demolito negli anni '30.

- . Pianta della sala di proiezione (livello galleria)
- . Sezione longitudinale della sala di proiezione







## 9. Cinema Astra (13)

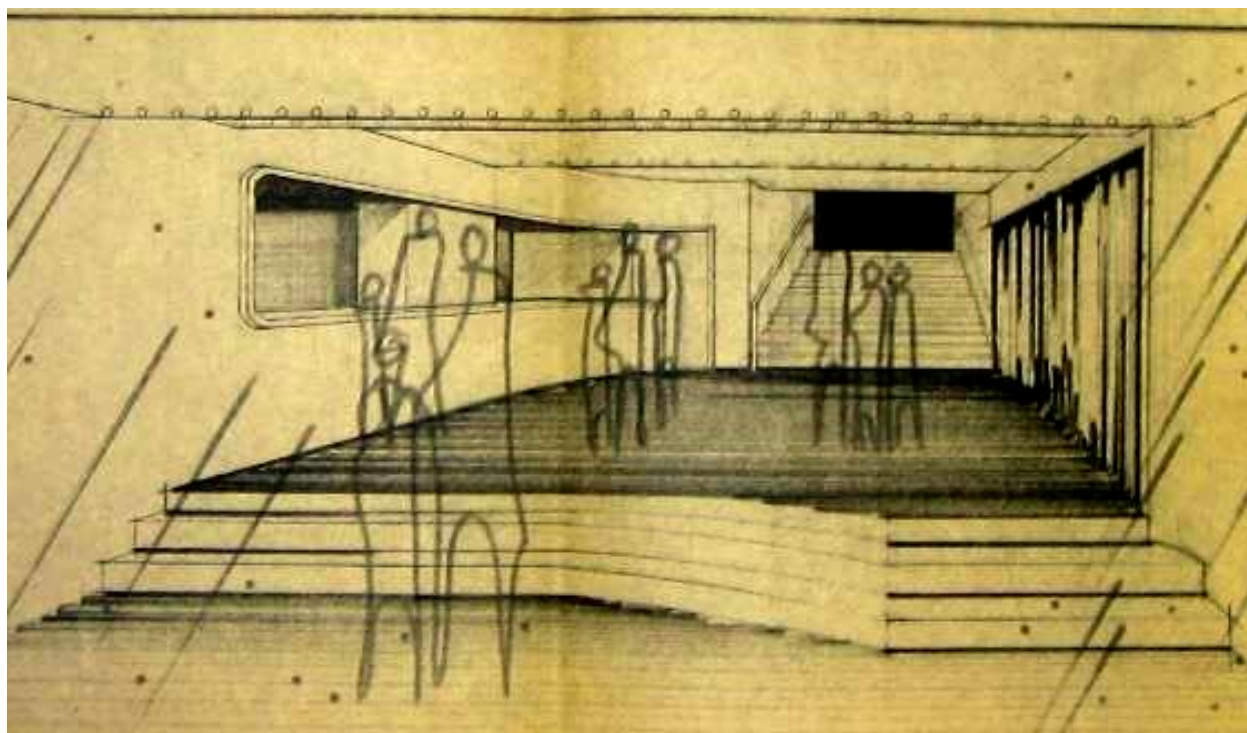
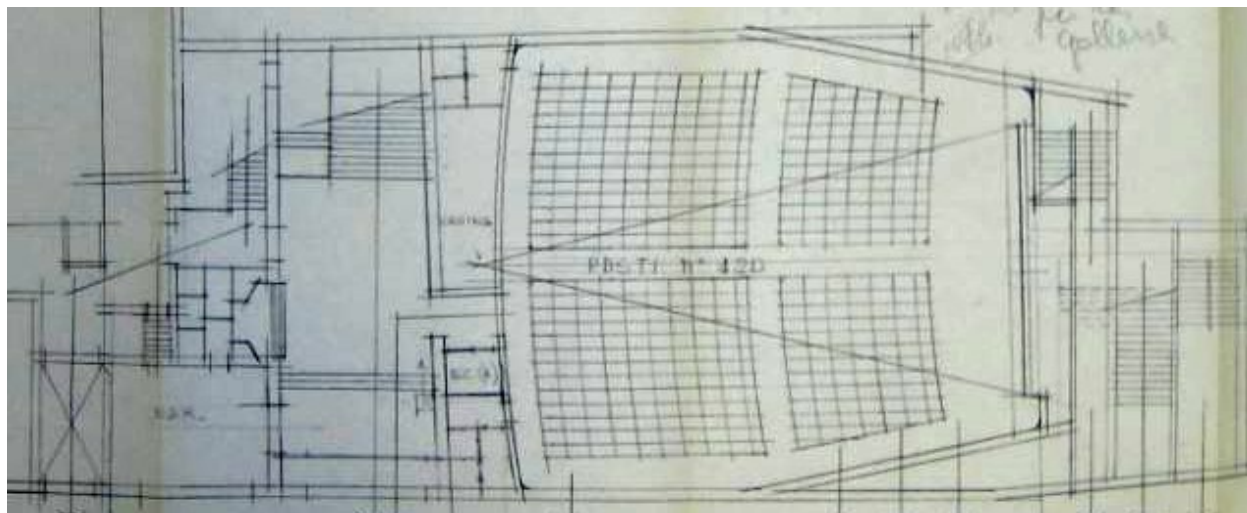
Modena, via Rismondo

. Anno d'intervento 1955-1965 (1995)

. La sala cinematografica originaria fu costruita nel 1946 su progetto di M. Pucci insieme all'intero edificio, in un'area del centro storico di Modena pesantemente danneggiata dagli eventi bellici. Prima della costruzione del Cinema Olympia e del Cinema Principe, l'Astra era una delle sale modenesi di prima visione tra quelle maggiormente frequentate dai modenesi grazie alla sua centralità e al comfort dei suoi allestimenti. Nel periodo compreso tra il 1955 e il 1965 V. Vecchi lavora in fasi successive al riammodernamento del cinema che riaprirà al pubblico nell'anno 1966. Il progetto di Vecchi riguarda in particolare l'area di ingresso cui l'architetto conferisce un carattere di maggiore *modernità*, proponendo il rinnovo dell'assetto distributivo, dei rivestimenti dell'ambiente e del relativo sistema di illuminazione; la sala di proiezione non subisce sostanziali modifiche rispetto all'impianto originario di Pucci, rimanendo ancora di tipo tradizionale nell'organizzazione delle sedute, suddivise tra platea e

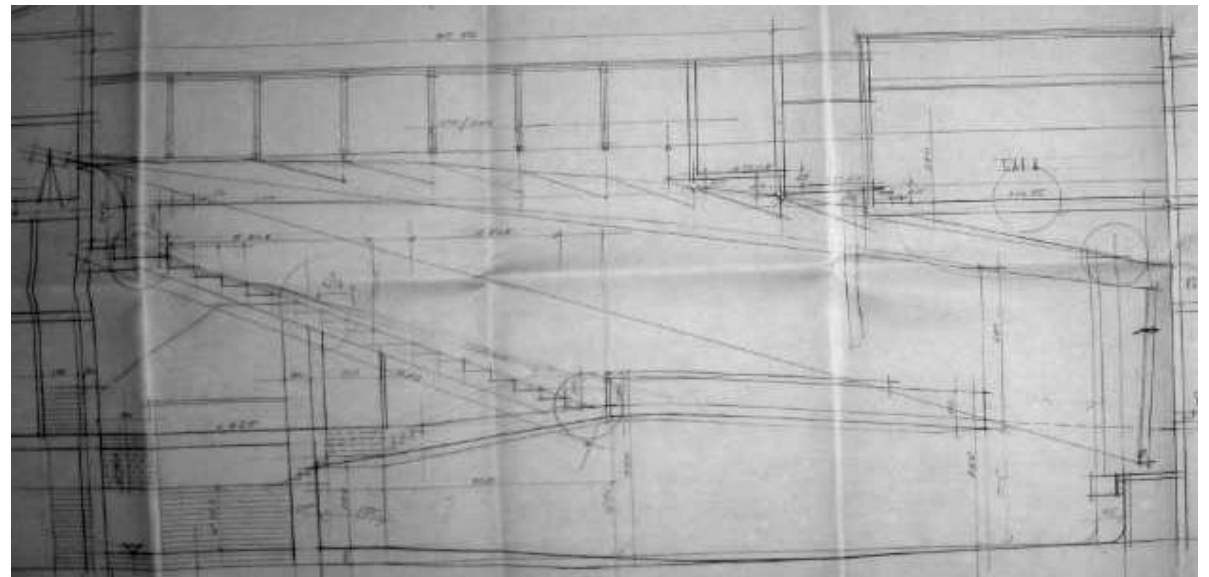
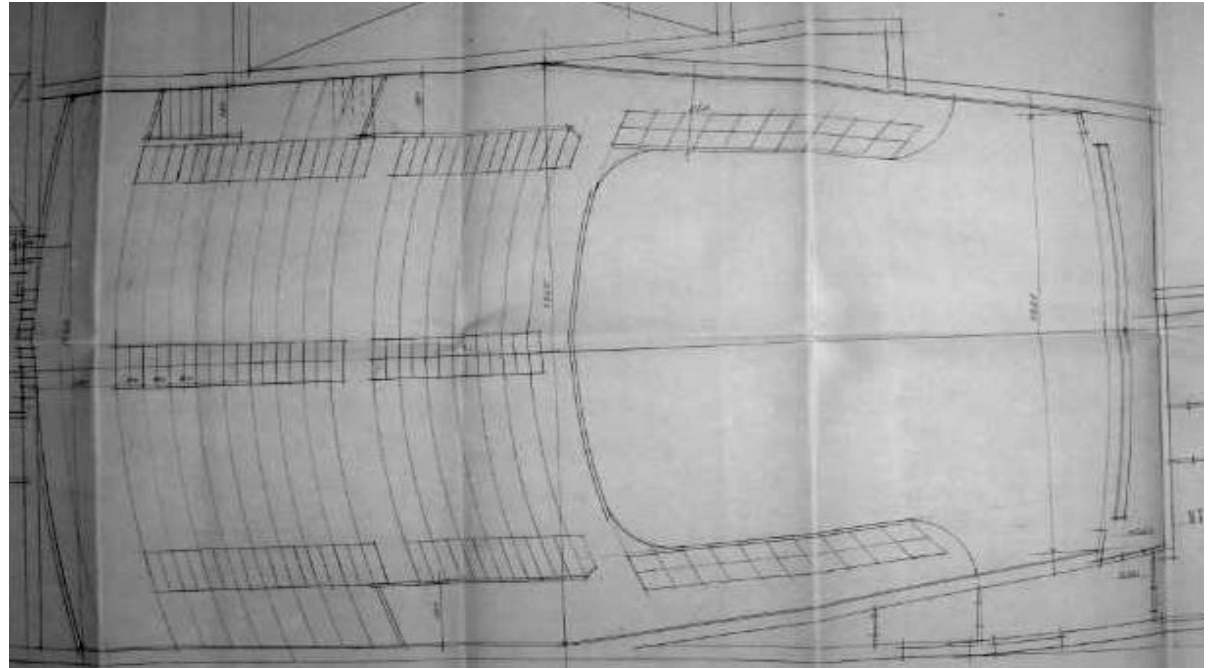
. Pianta dell'edificio (piano terra)

. Schizzo prospettico dell'atrio di ingresso

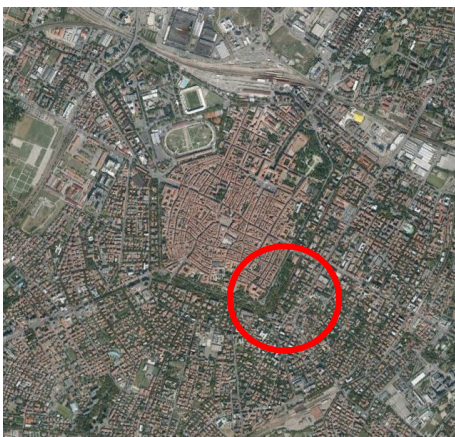


galleria con prolungamenti laterali verso lo schermo. Nel 1995, V. Vecchi, progetta la trasformazione del cinema in un ambiente cinematografico multi sala, suddividendo la sala di proiezione principale in due ambienti di dimensione più contenuta.

Pianta della sala di proiezione (livello galleria)  
. Sezione longitudinale della sala di proiezione





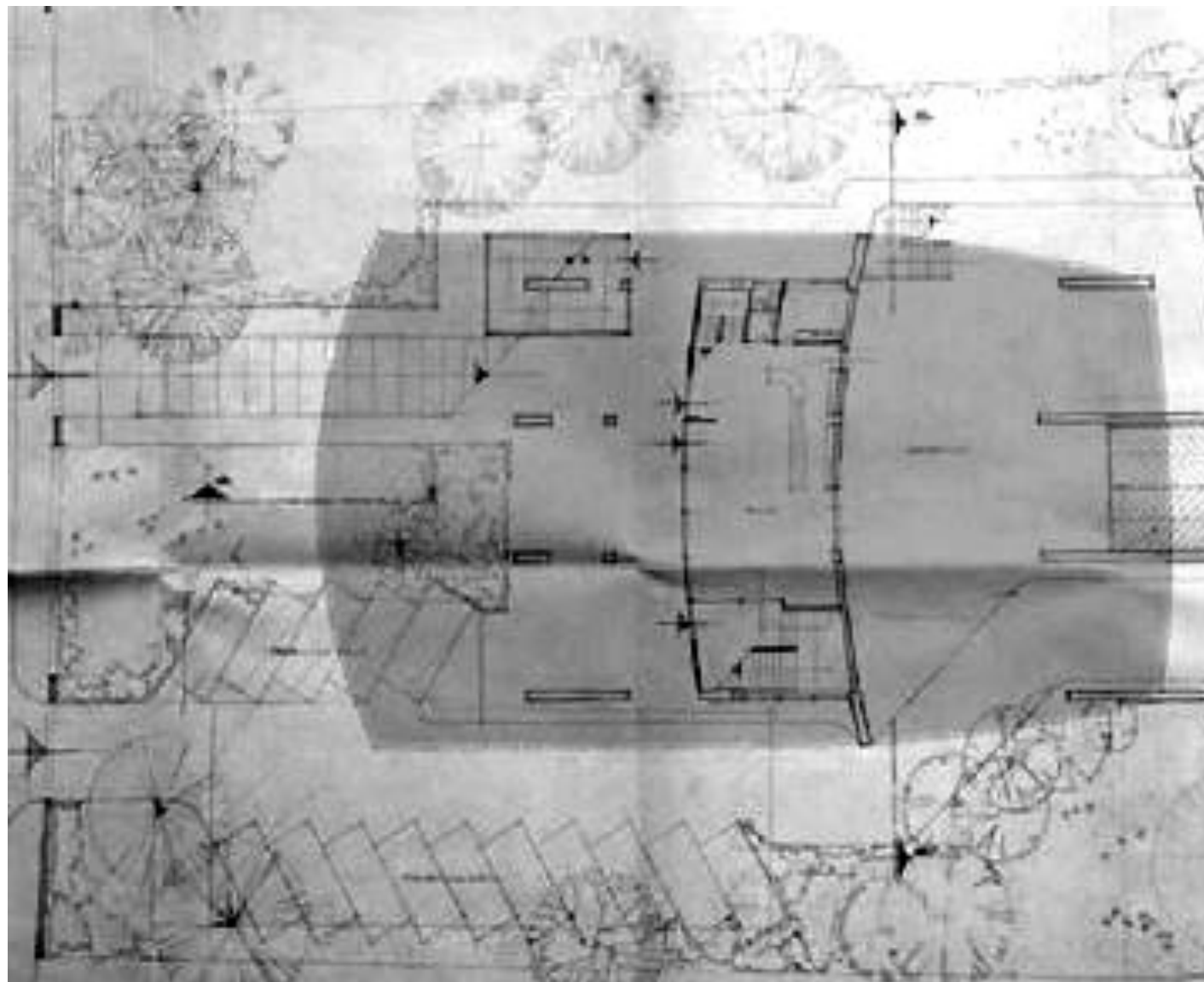


. Pianta dell'edificio al piano terra con proiezione della sagoma della sala cinematografica al livello superiore

# **10. Cinema Apollo Giardino (progetto)** Modena

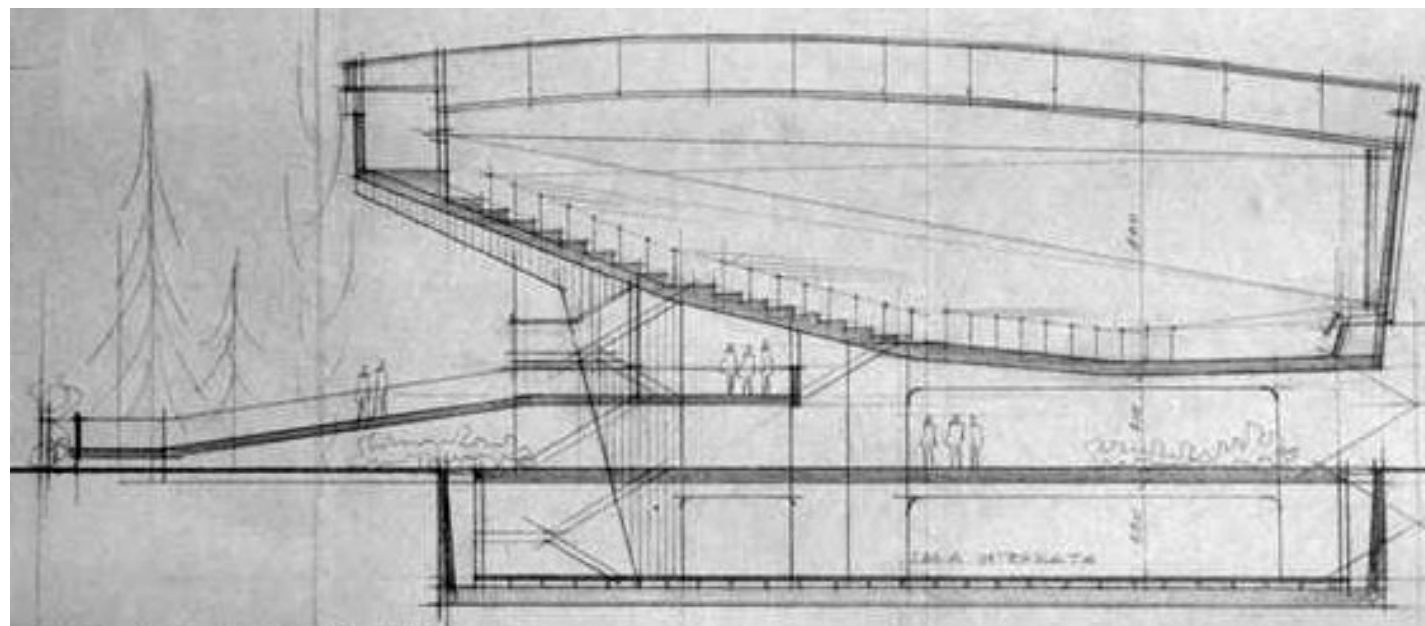
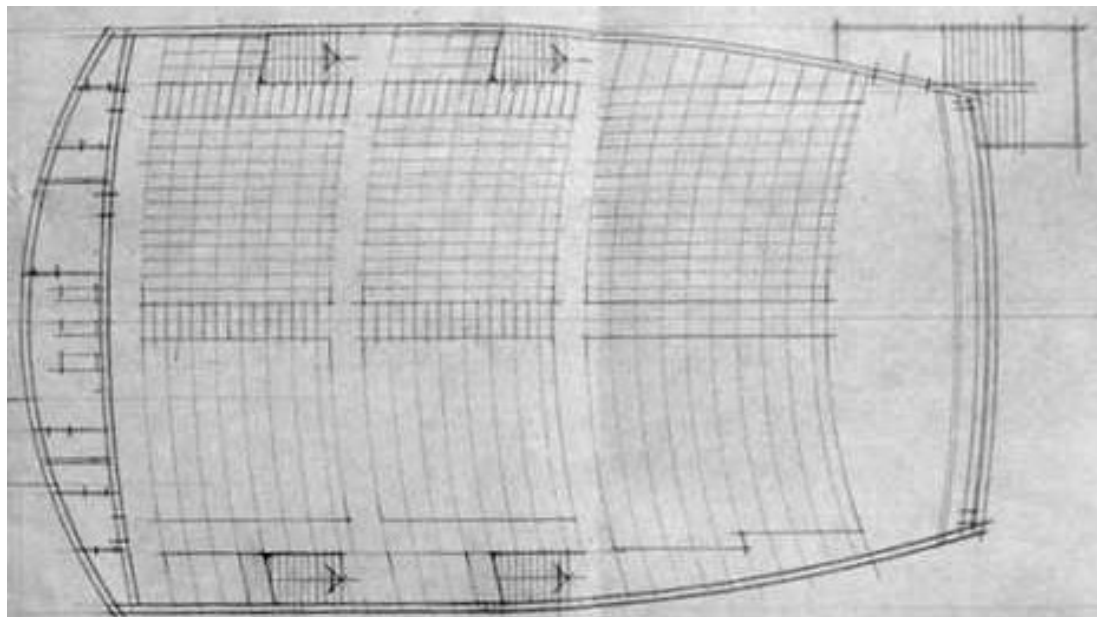
. Anno di intervento 1972

. Il progetto di V. Vecchi, commissionato dal sig. P. Michelacci, si riferisce ad una sala cinematografica da realizzarsi in un'area esterna utilizzata per le proiezioni cinematografiche durante la stagione estiva (Cinema all'aperto Italia, già Giardino). Il progetto si distingue per la lineare sobrietà della geometria della sala di proiezione, planimetricamente e in sezione longitudinale, con una plasticità tipica per l'architettura italiana degli anni '70; l'ambiente di proiezione sarebbe dovuto essere realizzato come un volume insolitamente sospeso sul piano di campagna, al di sopra dell'area sottostante pensata come autentico luogo di relazione all'aperto per la collettività urbana, un'area funzionalmente destinata all'atrio di ingresso, ai collegamenti verticali, alla circolazione dei mezzi e delle persone oltre che parzialmente al parcheggio dei veicoli.



. Pianta dell'edificio (livello superiore)

. Sezione longitudinale dell'edificio





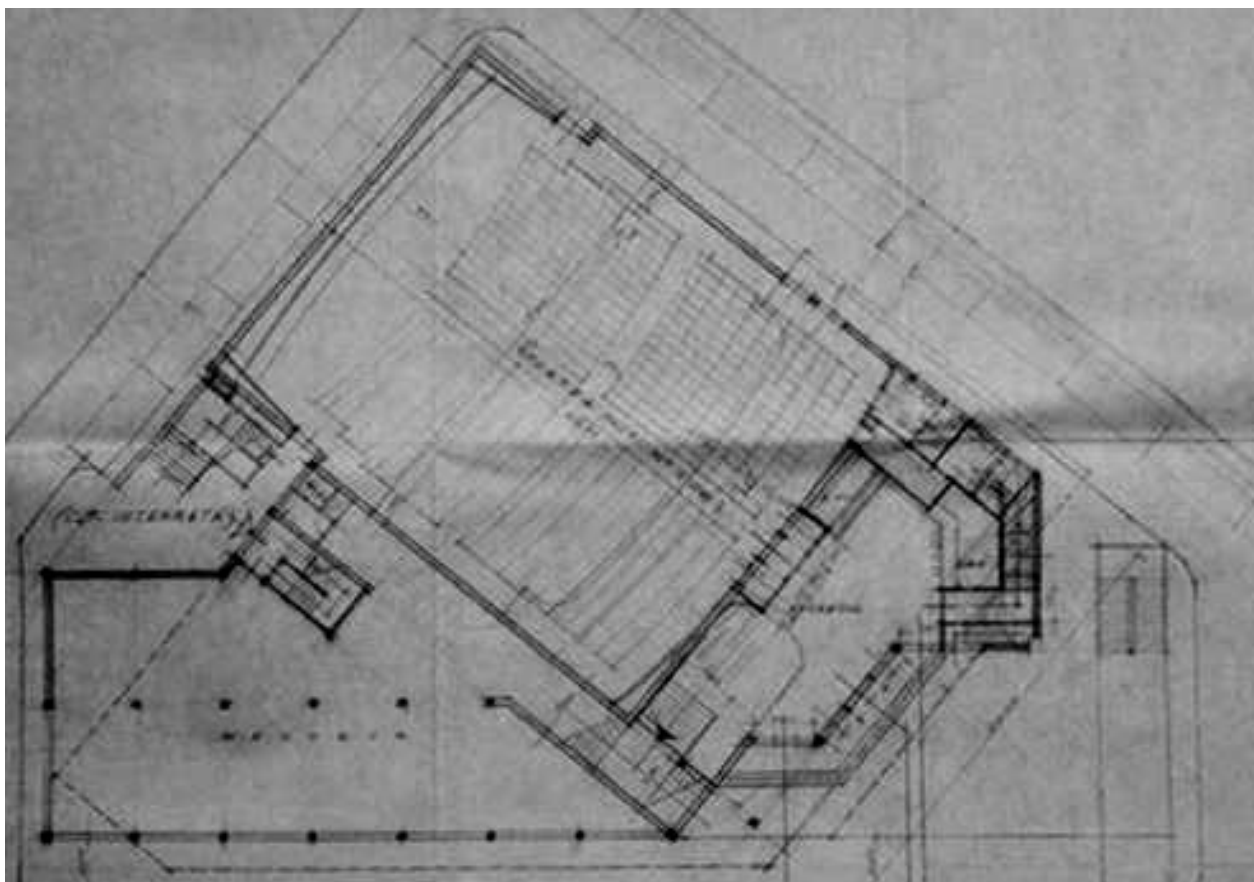
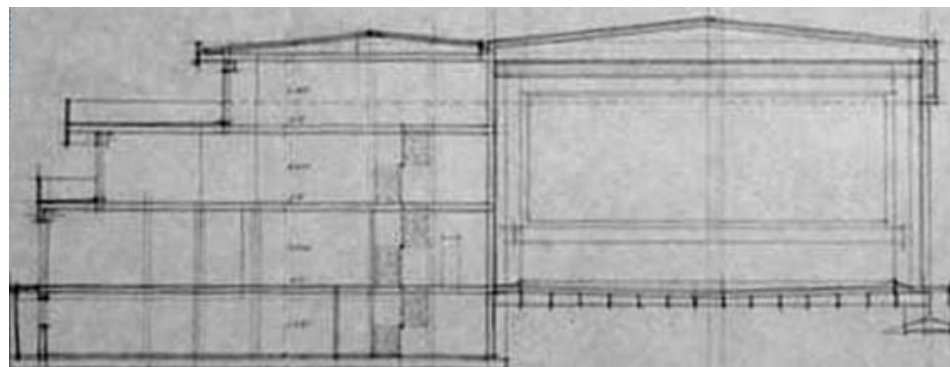
**11. Cinema Z2 (progetto)**  
Modena, v.le Caduti in guerra

. Anno di intervento 1972

. Il progetto si riferisce ad un intero edificio polifunzionale da edificarsi nella nuova zona residenziale "Z.2" appartenente al quartiere Saliceta-San Giuliano a sud-ovest della città, un edificio che avrebbe avuto destinazione d'uso commerciale, residenziale e terziaria oltre che contenere una sala cinematografica.

L'ambiente di proiezione, molto capiente e disegnato da V. Vecchi secondo la tradizionale suddivisione delle sedute tra platea e galleria, è contraddistinto dalla presenza di uno schermo di proiezione di proporzioni panoramiche (2,55:1) la cui larghezza sarebbe stata sovrapponibile quasi per intero alla larghezza della sala. Al di sotto della galleria è ricavata l'area di ingresso e di servizio al cinema, uno spazio a doppia altezza nel quale le persone avrebbero colto il gioco dei collegamenti verticali, l'affaccio del ballatoio al 1° livello e l'andamento inclinato del solaio soprastante. L'ingresso alla sala è contigua ad una superficie commerciale al p. terra, che insieme assecondano com-

. Sezione trasversale dell'edificio  
. Pianta dell'edificio (piano terra)



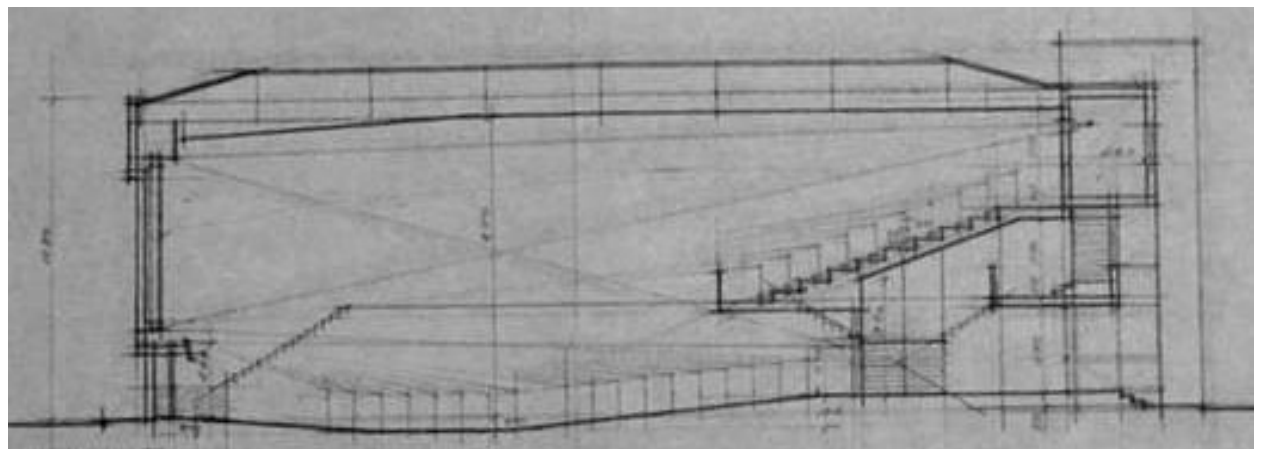
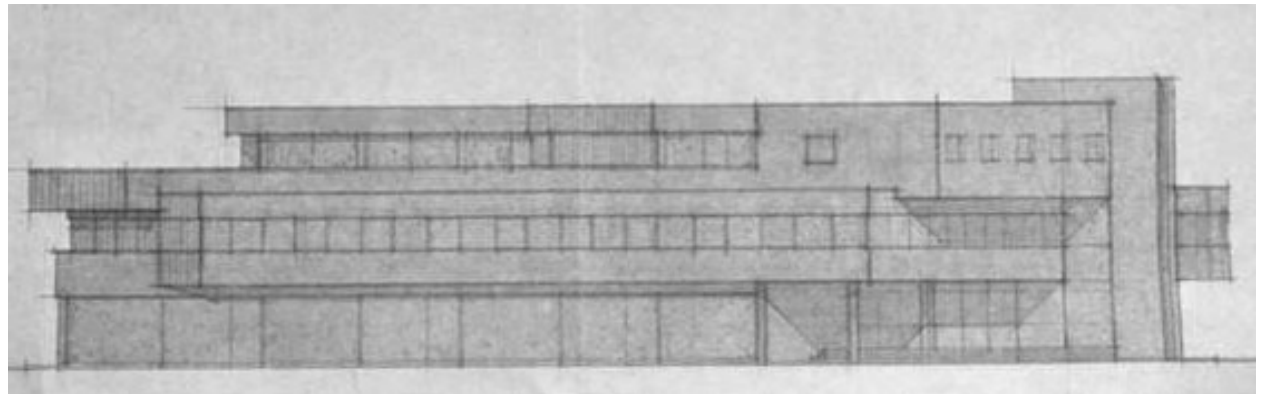
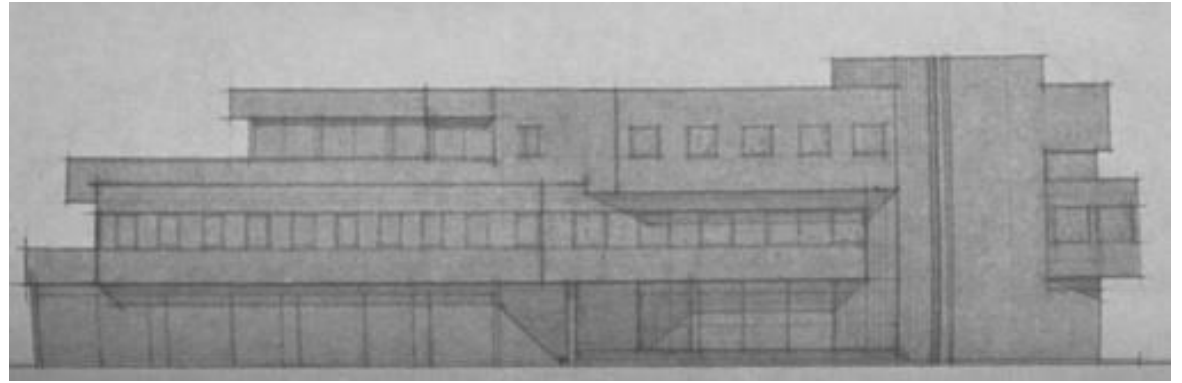


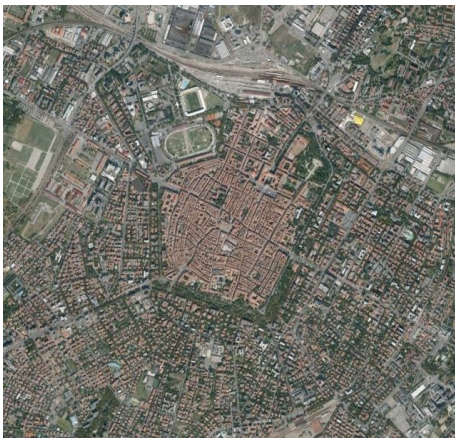
più complessivamente lo sviluppo planimetrico del contesto urbano dove sorge l'edificio, un volume che appare globalmente scomposto in volumi elementari, reciprocamente ruotati di multipli di  $45^\circ$  rispetto all'elemento verticale più alto dove si collocano i collegamenti verticali della sala cinematografica, il vero e proprio "perno di rotazione" dell'intera composizione.

. Prospetto est

. Prospetto sud

. Sezione longitudinale della sala di proiezione





**12.Cinema-Teatro Lodi (progetto)**  
Modena

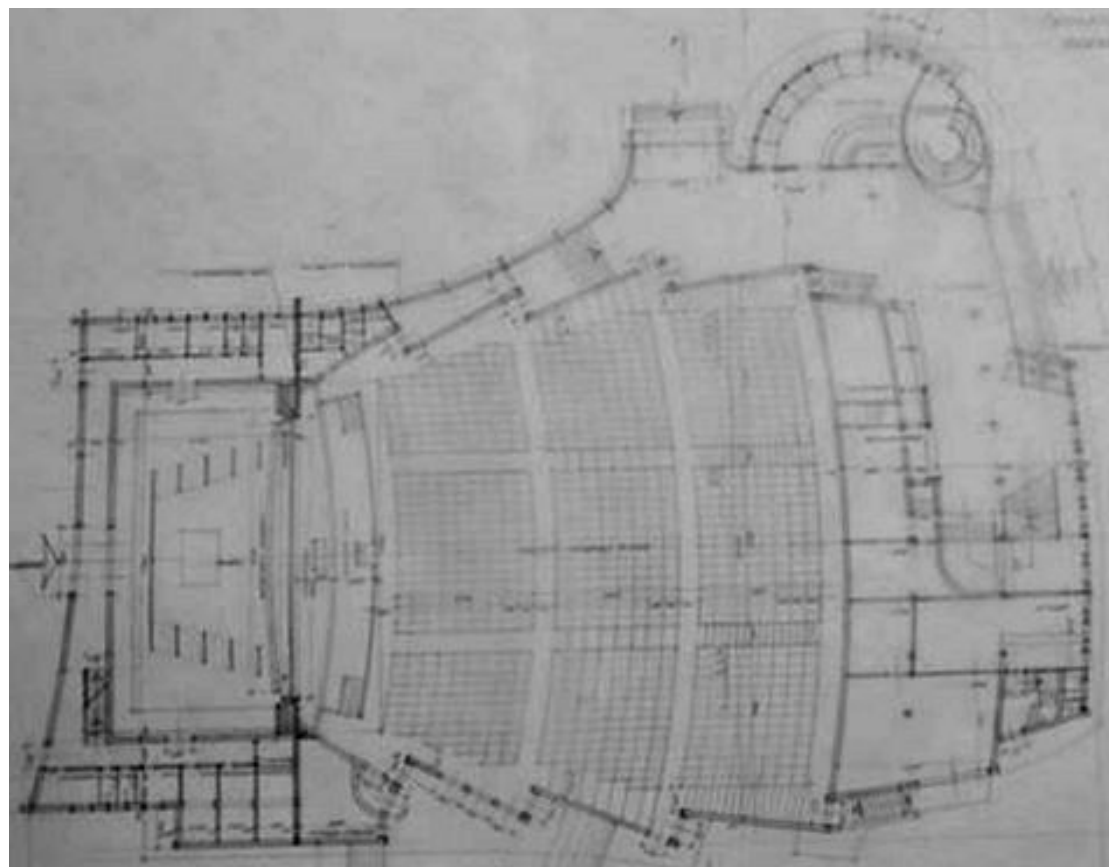
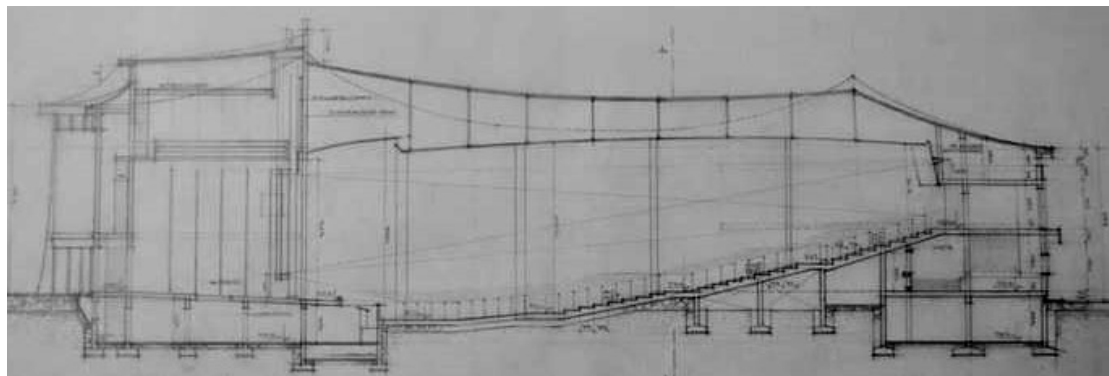
. Anno di intervento 1972

. Il progetto di V. Vecchi riguarda la realizzazione di una sala cinematografica e teatrale a Modena su commissione del signor Luciano Lodi, per la quale non è possibile stabilire l'esatta ubicazione in città.

Le diverse parti dell'edificio teatrale (sala, apparato scenico, area di ingresso, uffici e servizi) sono collegate in maniera continua al di sotto di una unica copertura che presenta un insolito e suggestivo andamento ondulato, dal quale emerge solo il volume autonomo semicircolare dell'area di relazione-ingresso alla sala. L'ambiente di proiezione presenta un profilo longitudinale ad unica pendenza, suddivisa in quattro settori di sedute ad andamento curvilineo; il sistema dei collegamenti verticali e delle vie di esodo risultano retrostanti i segmenti inclinati delle pareti laterali, la cui inclinazione in pianta appare studiata al fine di ottimizzare le prime riflessioni sonore all'interno della sala. Globalmente la destinazione d'uso dell'edificio, in relazione all'esiguità volumetri-

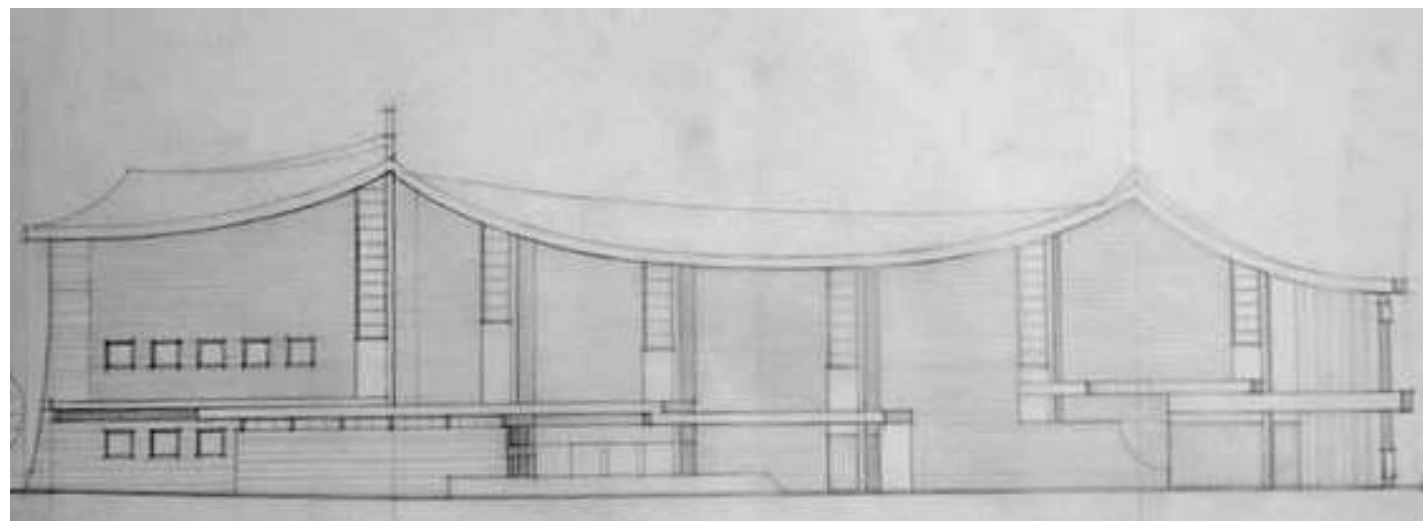
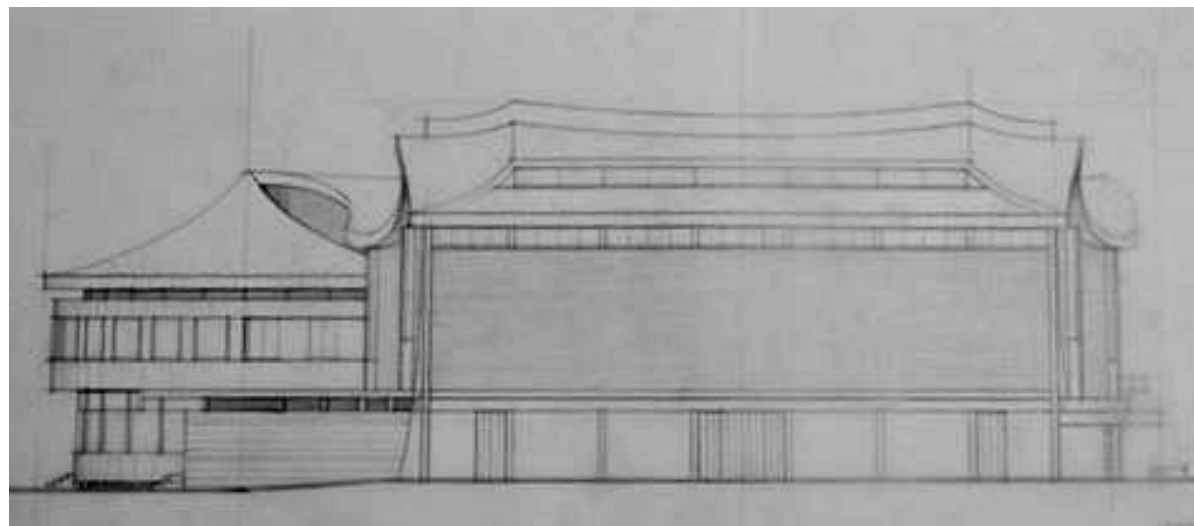
. Sezione longitudinale dell'edificio

. Pianta dell'edificio (livello area di ingresso alla sala di proiezione)

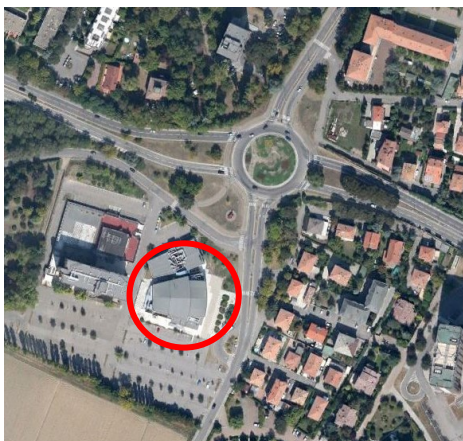


ca dell'apparato scenico e all'ottimizzazione della visualità frontale delle sedute con la quale il progetto determina la loro disposizione planimetrica rispetto allo schermo di proiezione, appare legata più alla proiezione cinematografica pur potendo consentire piccoli allestimenti teatrali.

. Prospetto posteriore  
. Prospetto laterale







### 13. Cinema Raffaello

Modena, via Formigina

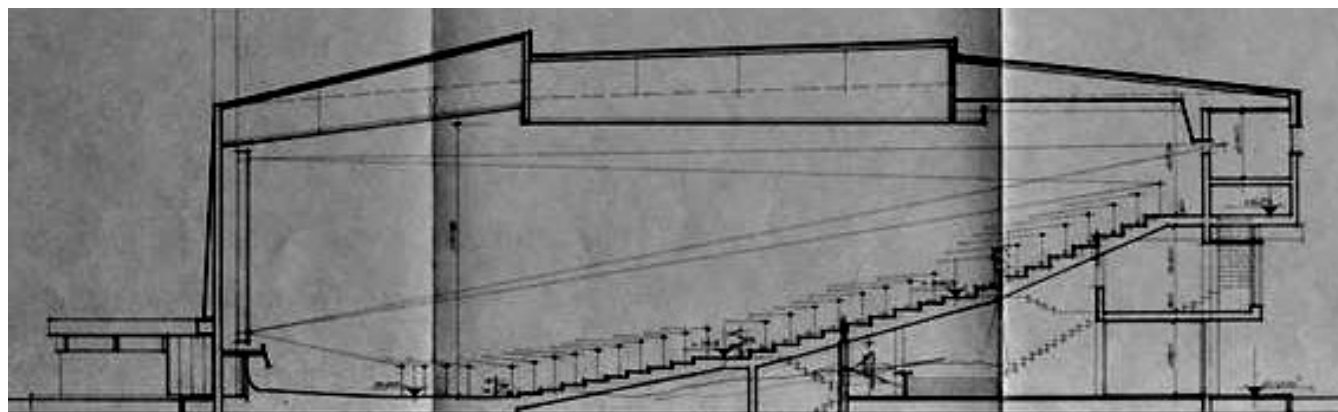
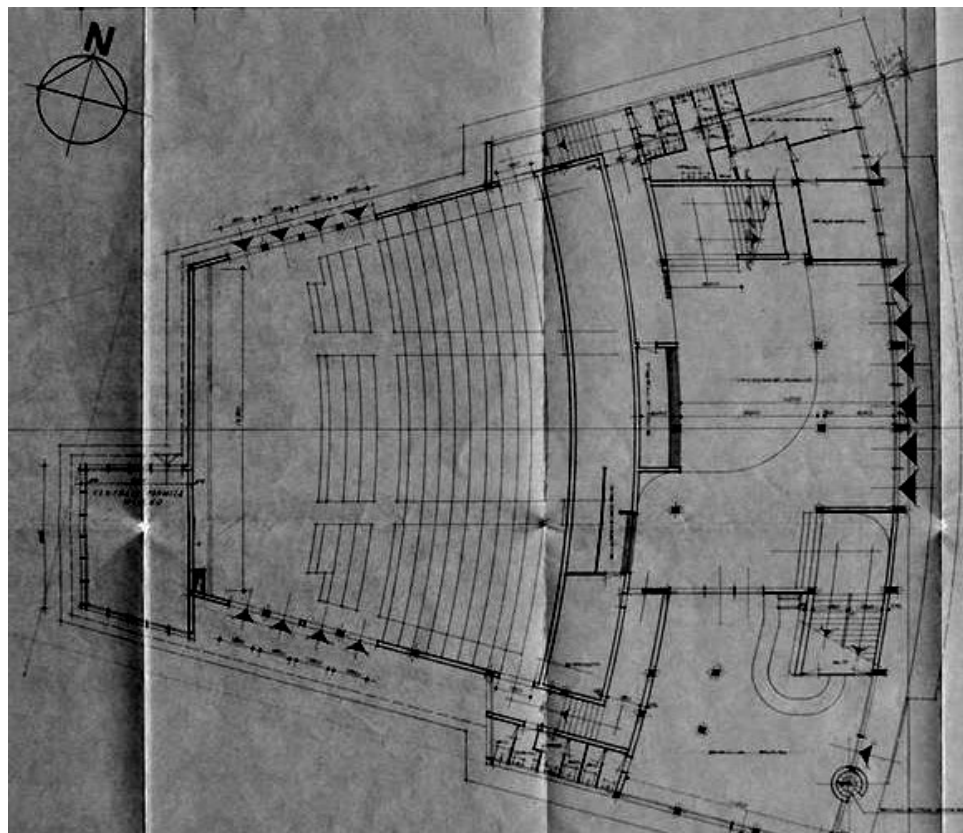
. Anno di intervento 1972-1978 (anni '90)

. La sala cinematografica si situa in un'area periferica di Modena posta tra la via Formigina e la strada comunale per Cognetto; l'edificio fu commissionato a V. Vecchi inizialmente da R. G. Raffaelli e successivamente da G. Stefani, un edificio cinematografico *"ancora pensato come elemento qualificante di un quartiere e come attrezzatura collettiva per la città"* (14). Globalmente l'edificio cinematografico risulta un volume edilizio compatto di grande plasticità e linearità formale, *"rigore assoluto della forma, una realizzazione perfetta"* (15), un unico volume, tripartito e con copertura a falde inclinate che scaturisce da una sagoma corrispondente ad un settore circolare avente un'apertura di circa 30°; dalla figura base si articolano i diversi elementi funzionali dell'edificio cinematografico, ciascuno identificato da una autonoma configurazione planovolumetrica.

Il Raffaello presenta alcune delle caratteristiche tipologiche più autentiche dell'architettura cinematografica di V. Vecchi:

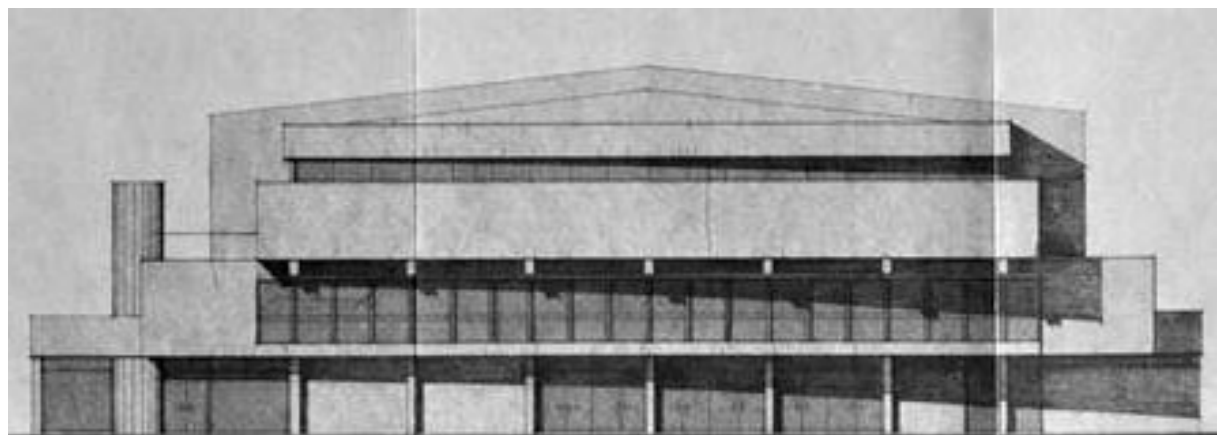
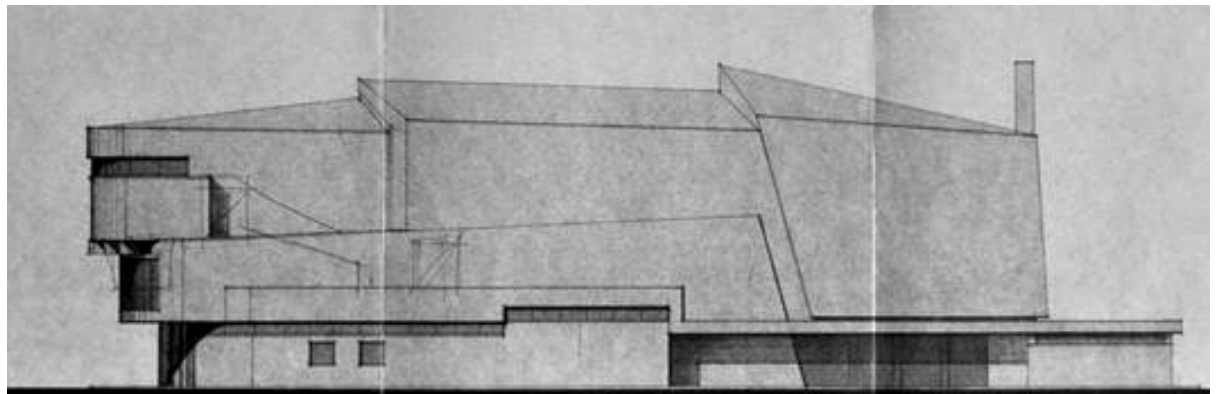
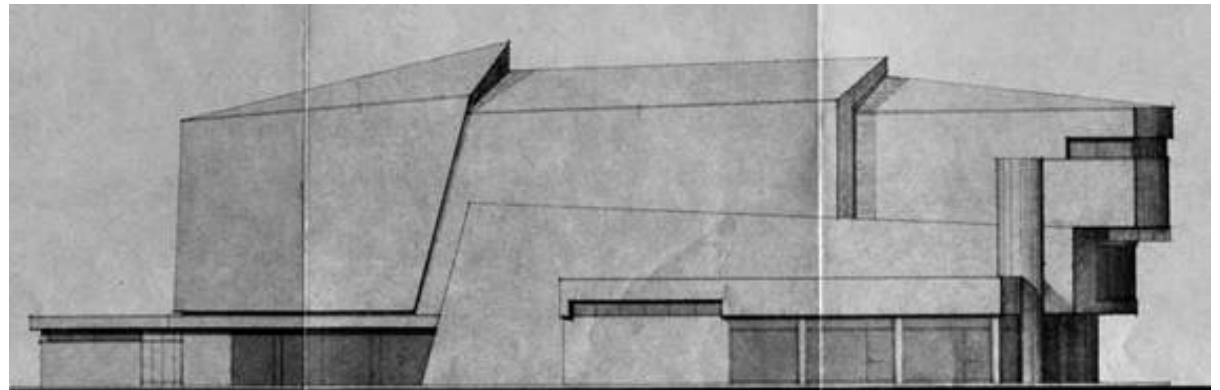
. Pianta dell'edificio cinematografico (piano terra)

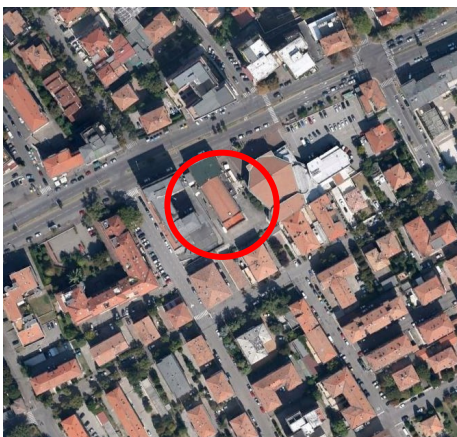
. Sezione longitudinale



l'andamento a platea unica ed inclinata delle sedute cui si associa uno sviluppo planimetrico "a ventaglio", ritenuti ottimali sotto il profilo acustico e visuale; l'organizzazione dell'area di ingresso-relazione dell'edificio cinematografico posta al di sotto della platea inclinata, nella quale si enfatizza la fruizione dell'articolazione dei collegamenti verticali e degli affacci sul volume a doppia altezza; la visibilità urbana dell'edificio posto isolatamente in prossimità di uno svincolo stradale con il quale si relaziona per mezzo delle grandi vetrate poste al p. terra e al p. primo dell'edificio. Negli anni '90 V. Vecchi interviene nuovamente con un progetto di trasformazione del cinema in multisala, ridisegnando la distribuzione interna della sala di proiezione originaria e degli ambienti di relazione.

Prospetto est  
 . Prospetto ovest  
 . Prospetto nord



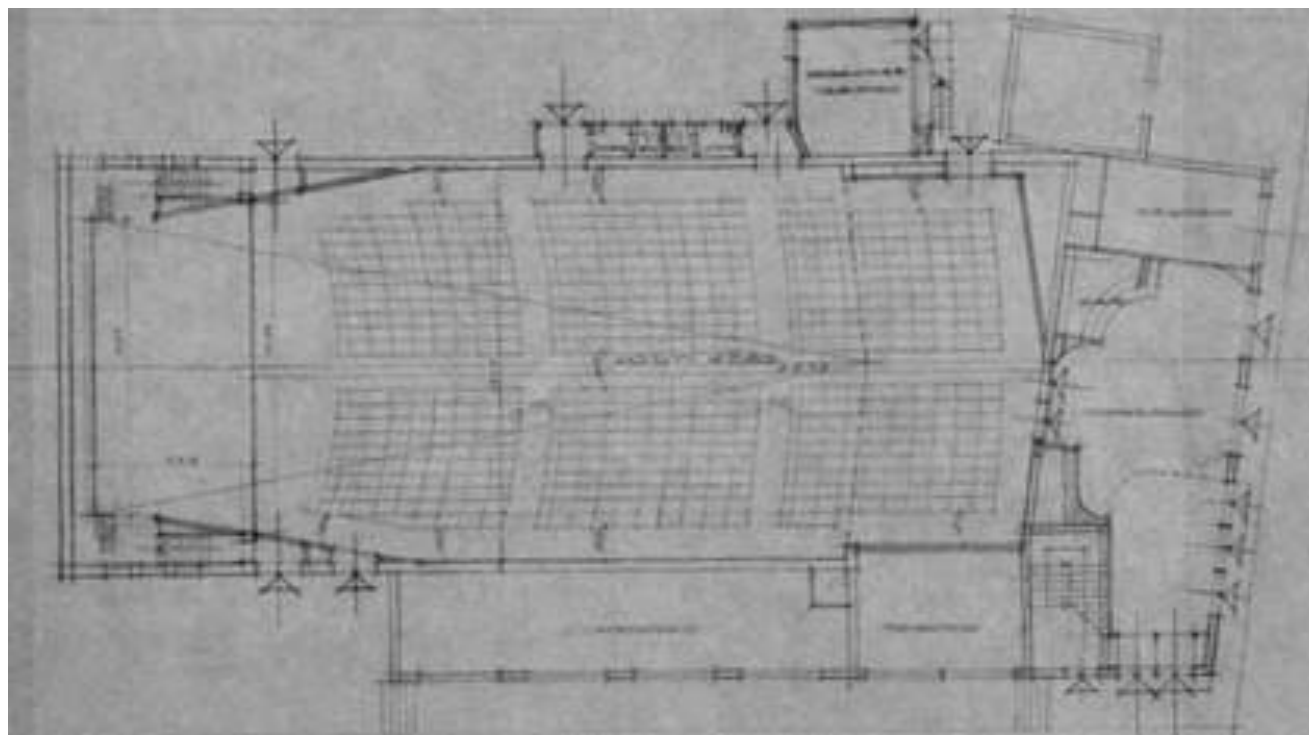
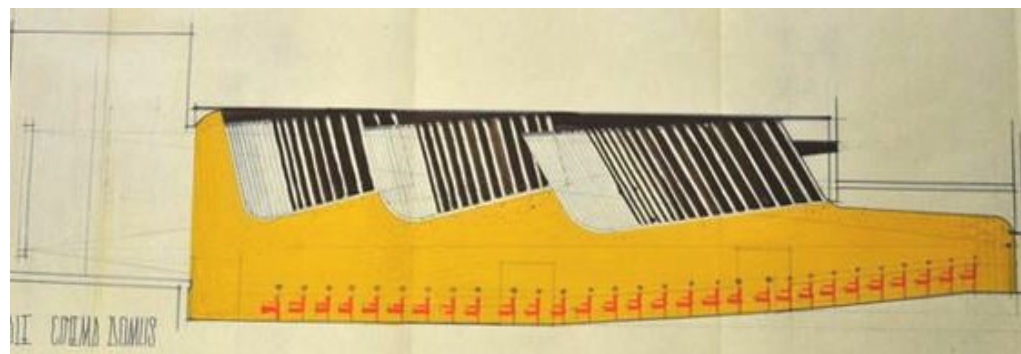


**14. Cinema Domus**  
Modena, via P. Giardini

. Anno di intervento 1973-1975

. L'intervento di V. Vecchi si riferisce alla trasformazione di una modesta sala cinematografica parrocchiale preesistente in una sala polivalente (l'attuale Cinema Teatro Michelangelo), tale da poter accogliere anche piccoli spettacoli teatrali e musicali; l'edificio, di proprietà della Parrocchia di S. Faustino che risulta essere anche il committente dei lavori, si colloca in un'area semicentrale della città lungo la direttrice stradale che collega Modena a Sassuolo, verso sud-ovest. Il volume della sala si protende sul retro di un anonimo edificio residenziale coevo posto direttamente su via Giardini, nel quale, sono ricavati a p. terra l'area di ingresso e alcuni locali di servizio, al p. primo la cabina di proiezione e altri vani accessori. La sala di proiezione ha un'unica platea ad inclinazione crescente verso la parte retrostante, là dove risulta incassata nel volume dell'edificio fronte strada; lo schermo di proiezione è dislocato sul fondo del palcoscenico e posto ad un'altezza, rispetto al piano di calpestio della

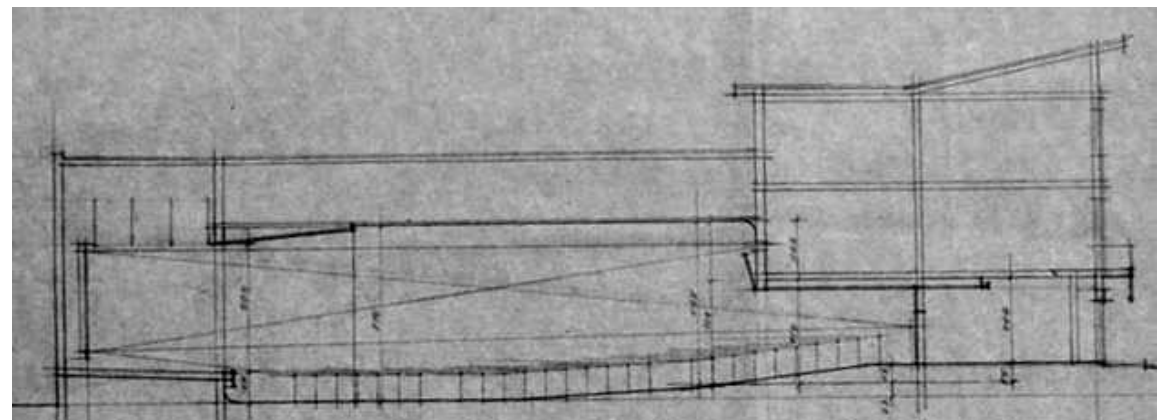
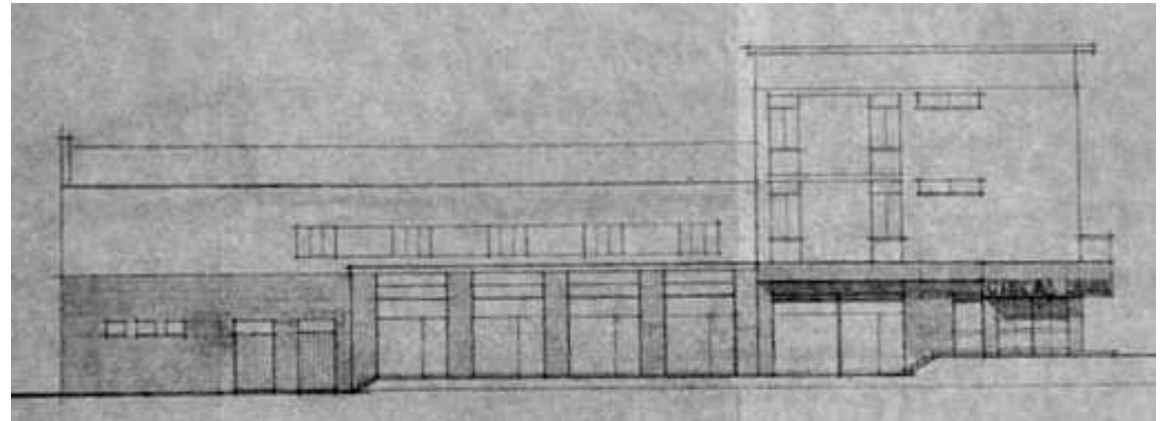
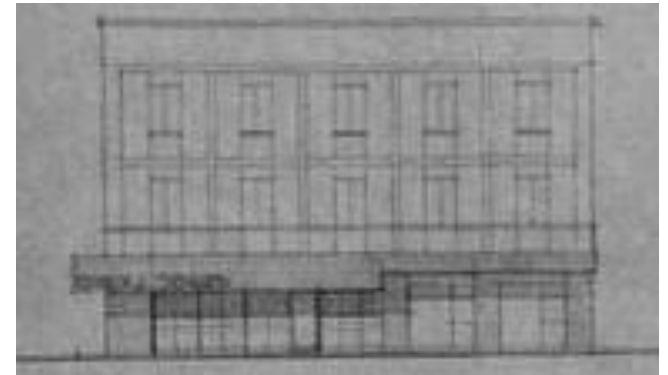
. Sezione longitudinale della sala di proiezione con disegno del rivestimento delle pareti laterali  
. Pianta della sala di proiezione (piano terra)





sala, tale da poter essere visto agevolmente anche dalle sedute delle prime file.

- . Prospetto anteriore su via P Giardini
- . Prospetto laterale
- . Sezione longitudinale dell'edificio





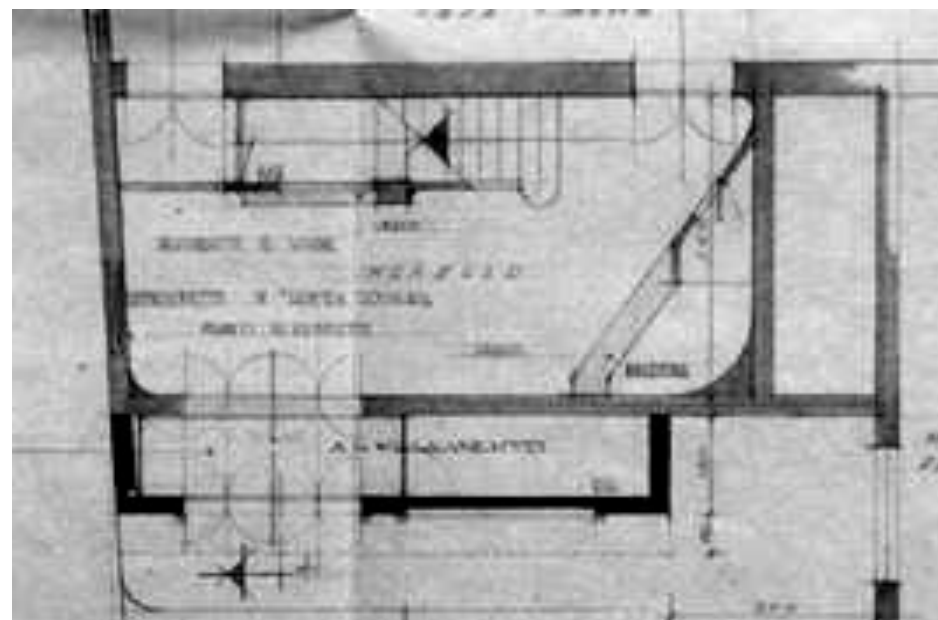
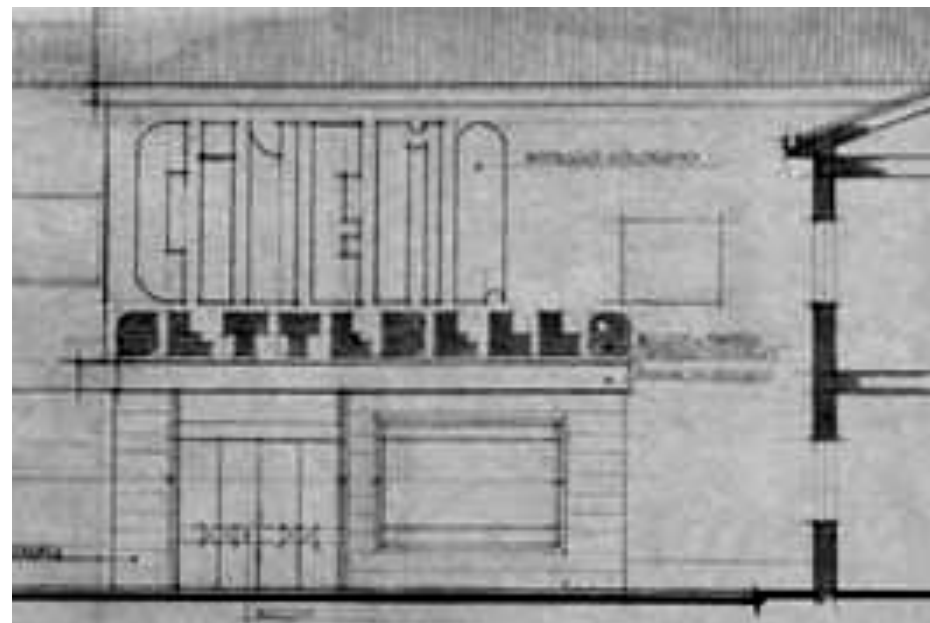
### 15. Cinema Settebello

Modena, via della Stazione

. Anno di intervento, 1974-1976

. Il progetto riguarda il ridisegno dell'ingresso alla sala di proiezione del Cinema Settebello (poi denominato "7B") nei pressi della stazione ferroviaria in via della Stazione; committente dei lavori è stato il Dopo Lavoro Ferroviario, ente proprietario dell'edificio.

. Prospetto principale dell'edificio  
 . Pianta dell'area di ingresso





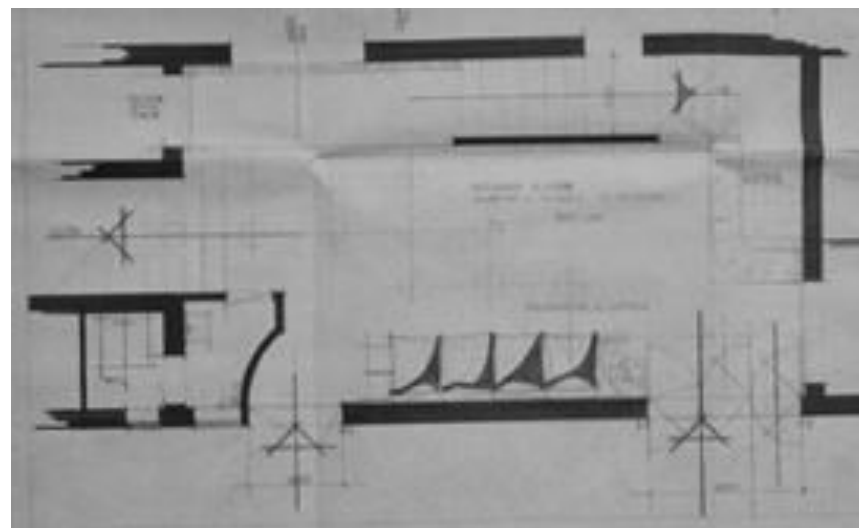
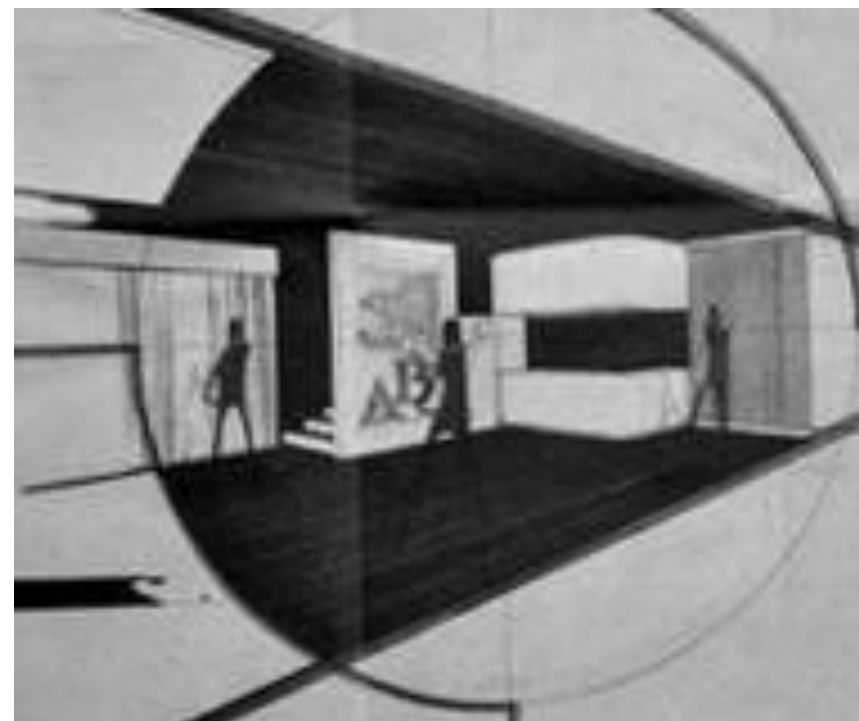
**16. Cinema Marconi**  
Modena, v.lo Auberge 8

. Anno di intervento, 1975

. Il progetto, su commissione di A. Ferrari, riguarda la risistemazione dell'ingresso dell'antico Cinema Orientale (1923) che dall'anno 1947 fu rinominato Cinema Marconi e che, a partire dall'intervento di V. Vecchi, sarà rinominato Cinema Embassy.

. Schizzo prospettico dell'atrio di ingresso

. Pianta dell'area di ingresso







### Note al capitolo 3.1

- (1) F. Oliva *I piani urbanistici della città*, pag. 14, cfr. in *Le città e i piani, Cinquant'anni di urbanistica in Italia, 1942-1992*, G. Campos Venuti e F. Oliva (a cura di), Bari 1993
- (2) Per una raccolta della cartografia storica della città si veda il materiale reperibile all'Archivio Storico di Modena, ovvero quello pubblicato al sito [http://urbanistica.comune.modena.it/prg/qc/cartastorica/CartaStorica.htm#ac\\_pianta\\_1863pdf](http://urbanistica.comune.modena.it/prg/qc/cartastorica/CartaStorica.htm#ac_pianta_1863pdf), ultima consultazione 24 giugno 2013
- (3) Cfr. in M. Cattini, *Popolazione, spazio ed economia nella Modena dei tempi moderni*, in C. Mazzeri (a cura di) *Per un Atlante storico ambientale urbano*, Carpi 2004
- (4) F. Baldelli elenca per la collettività modenese la ricorrenza, fino all'annessione di Modena al Regno d'Italia, di alcune particolari tipologie di festività: le feste religiose, le feste popolari, le feste di corte, le feste cittadine e le feste a teatro; cfr. in F. Baldelli, *La festa, La musica e il teatro a Modena nei secoli XVII-XVIII-XIX*, volume edito dall'Archivio Storico di Modena, p. 2 e seg.; altre informazioni sulla vita culturale modenese nel XIX sec. sono contenute in G. Dotti Messori, *Spettacoli e arte a Modena nell'Ottocento*, Modena 1996
- (5) F. Baldelli, *cit.*, p. 5
- (6) cfr. in F. Baldelli, *cit.*
- (7) G. Dotti Messori, *Sinfonia in archivio: le carte della Società Filarmonica Modenese*, Quaderni Estensi Rivista, 1/2009, p. 121; a questo proposito si veda anche A. Chiarelli, Ghirardini, Lucchi, *Teatro musica e comunità da Modena capitale a Modena italiana*, Modena 1996
- (8) Molte delle informazioni inerenti le sale di spettacolo modenesi sono contenute in G. Ferrari-Moreni e V. Tardini, *I teatri di Modena: contributo alla storia del teatro in Italia, dal 1873 a tutto il 1881*, Modena 1899, A. Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Bologna 1969; altre notizie riportate nel testo, riguardanti gli esordi del cinema nelle sale di spettacolo modenesi, sono tratte dal testo fondamentale G. Roganti, *Appunti per una storia del cinematografo a Modena*, Modena 1990 e dal lavoro di A. Lizzi, *Architettura delle sale cinematografiche in Emilia*, Tesi di Laurea UNI Firenze, a.a. 2008-2009, rel. E. Godoli.
- (9) cfr. in G. Ferrari-Moreni e V. Tardini, *cit.*
- (10) G. Roganti, *cit.*, p. 65
- (11) A. F. Formiggini, *Piccola guida e indicatore di Modena*, Modena 1910, p. 71
- (12) G. Roganti, *cit.*, p. 71
- (13) Il Panaro, 3 ottobre 1896, Modena anno XXXV n. 272
- (14) Così riferisce recentemente un cronista locale: "Con gli occhi di noi moderni viene impossibile pensare che a Modena, tra il 1800 e il 1900, siano stati attivi oltre a dieci teatri maggiori (Comunale, Nazionale, Regio, Teatro di Corte, Teatro Vecchio, Teatro Aliprandi, Arena e poi Teatro Goldoni, Teatro Storchi e Collegio S. Carlo), sette di associazioni (Spinelli, S. Filippo Neri, del Patronato, Istituto Figlie di Gesù, Teatro dei Sordomuti, Educatorio S. Paolo, I.C. Frati, Teatro Società Filodrammatica) e altrettanti di famiglie private che avevano aperto sale da 60-90 posti, dagli Scozzetti-Rangoni agli stessi Tardini per rappresentazioni a invito. [cfr. in S. Cioce, *La Gazzetta di Modena*, 04/11/2012, <http://gazzettadimodena.gelocal.it/cronaca/2012/11/04/news/vincenzo-tardini-tra-opere-e-versi-una-vita-per-il-teatro-1.5973614>, ultima consultazione 24 giugno 2013]. A questo proposito può essere fatta la seguente ricognizione:
- l'edificio del Teatro S. Filippo Neri (1817), via S. Orsola 48; l'edificio dopo aver svolto la funzione di centro educativo e di formazione professionale, è stato recentemente trasformato un Ostello della Gioventù;
  - l'edificio del Teatro del Patronato dei Figli del Popolo (1874), Rua Muro 88, è stato ristrutturato recentemente
  - il Teatro dell'Istituto Figlie del Gesù (1812), via del Carmine 12, è sito in edificio storico, tuttora in funzione e visitabile al pubblico
  - il Teatro Istituto dei sordomuti "Tommaso Pellegrini" (1934), strada Contrada 127, è tutt'ora funzionante
  - il Teatro dell'Educatorio S. Paolo (1815), via Selmi-via Caselle, fa parte del complesso conventuale di S. Paolo trasformato in Educatorio da Francesco IV d'Este; il teatro è localizzato nella chiesa di S. Paolo prospiciente via Selmi
  - il Teatro S. Rocco, via S. Michele (angolo via Cavallerini)
- L'attività musicale ed operistica dei teatri modenesi durante i sec. XVIII e XIX, è anche richiamata in G. Gherpelli, *L'Opera nei teatri di Modena*, Poligrafici Artioli Ed., Modena 1988
- (15) G. Roganti, *cit.*, p. 45 e seg.
- (16) La prima "esperienza cinematografica" a Modena si deve all'uso di un Cinetografo che nel 1895 in un locale commerciale del centro - p.zzo Gilly e Cloetta - consentì di visionare una sequenza di movimenti di soggetti impressi su di un supporto che veniva fatto ruotare ciclicamente ed osservato attraverso una feritoia ottenendo così la visione dei soggetti in movimento. Cfr. in G. Roganti, *cit.* p. 31

- (17) G. Roganti, *cit.*, p. 66
- (18) G. Leoni, *Il Novecento a Modena Le qualità dell'architettura e i processi di costruzione della città*, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *Città e architetture il novecento a Modena*, Modena 2012, p. 85
- (19) G. Leoni, *cit.*, p. 79
- (20) *Ivi*, p. 80
- (21) Cfr in "Il Panaro", 21 agosto 1882
- (22) V. Bulgarelli in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 50
- (23) L. Fontana, *Architetture e servizi per la città. La costruzione delle opere pubbliche a Modena*, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 120-122
- (24) G. Leoni, *Il Novecento a Modena Le qualità dell'architettura e i processi di costruzione della città*, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 83
- (25) A questo proposito la relazione di A. Boccolari, *Condizioni igieniche e sanitarie del Comune e della Città di Modena*, Modena, Modena 1909 evidenziò le precarie condizioni igieniche di alcune porzioni del centro storico, indicando in queste le cause dell'elevata mortalità infantile
- (26) Cfr. in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 224-225
- (27) A. Boccolari, *Condizioni igieniche e sanitarie del Comune e della Città di Modena*, Modena 1909, p. 14
- (28) Cfr. in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 223
- (29) *Ibidem*
- (30) *Ivi*, p. 53
- (31) F. Oliva, *I piani urbanistici della città*, in G. Campos Venuti e F. Oliva (a cura di), *Le città e i piani, Cinquant'anni di urbanistica in Italia, 1942-1992*, Bari 1993, pag. 15
- (32) F. Oliva, *I Piani urbanistici del Novecento: il caso di Modena*, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 71
- (33) *Ibidem*
- (34) Cfr. in G. Roganti, *cit.*, p. 75; il commento è riferito alla nuova apertura del Salone Margherita in Via Campanella
- (35) G. Roganti, *cit.*, p. 107
- (36) *Ivi* p. 73
- (37) Cfr. nel giornale umoristico *Il Duca Borso* dell'8 dicembre 1906
- (38) G. Roganti, *cit.*, p. 75
- (39) Cfr. in ASCMo, Ornato, n. 244/1908
- (40) G. Roganti, *cit.*, p. 87
- (41) Il Panaro del 16 dicembre 1909, cfr. in G. Roganti, *cit.* p. 87
- (42) Da una cronaca apparsa sul quotidiano locale "Il Panaro", cfr. in G. Roganti, *cit.*, p. 97
- (43) P. Belloi E. Colombini, *Guida di Modena: manuale per l'uso storico e artistico della città utile al modenese e al viaggiatore*, Modena 2003, p. 521
- (44) G. Roganti, *cit.*, p. 95
- (45) *Ibidem*
- (46) G. Roganti, *cit.*, p. 103 e seg.
- (47) G. Roganti, *Appunti per una storia del cinematografo a Modena*, Modena 1990, p. 107-108
- (48) ASMo Ornato n. 207/1937
- (49) "La rivista cinematografica" Torino anno IV, n. 22/1923, p. 75
- (50) G. Roganti, *Appunti per una storia del cinematografo a Modena*, Modena 1990, pag. 112
- (51) Cfr. in BCAMo, Archivio Vinicio Vecchi
- (52) S. Magagnoli, in L. Montedoro (a cura di), *Urbanistica e architettura a Modena, 1931-1965*, Modena 2004, p. 74
- (53) *Ibidem*
- (54) F. Ferrari, *I cinema di Vinicio Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV., *Modena, il cinema e i cinema, una mostra e quattro conferenze*, Modena 2011, p. 442-43



- (55) Il tema inerente il contenuto razionalista del Piano Regolatore del 1958 di M. Pucci è affrontato in L. Montedoro (a cura di), *Urbanistica e architettura a Modena, 1931-1965*, Modena 2004, p. 50 e seg.
- (56) G. Leoni, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *Città e architetture il novecento a Modena*, Modena 2012, p. 88
- (57) A. Marino, *L'importanza della comunità*, in C. Barbieri L. Fontana (a cura di), *Modena il cinema e i cinema*, Parma 2010, p. 10
- (58) L. Fontana in AAVV, *Modena Il cinema e i cinema*, Parma 2010, p. 33
- (59) C. Quintelli, *Comunità/architettura, un tema di ricerca*, in C. Barbieri L. Fontana (a cura di), *Modena il cinema e i cinema*, Parma 2010, p. 12
- (60) C. Barbieri L. Fontana, *Modena: il cinema e i cinema. Una mostra e quattro conferenze. Materiali di studio per il tema "Comunità/Architettura"*, in C. Barbieri L. Fontana (a cura di), *Modena il cinema e i cinema*, Parma 2010, p. 14
- (61) V. Bulgarelli in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 56
- (62) *Ibidem*
- (63) G. Romani, dal racconto *Dove ora c'è la Fratellanza ci sfidavamo tra scapoli e ammogliati*, cfr. in L. Solieri, *Anni sessanta ci si divertiva così*, *La Gazzetta di Modena* 18/01/2012, <http://gazzettadimodena.gelocal.it/cronaca/2012/01/18/news/anni-sessanta-ci-si-divertiva-cosi-1.3080263>, ultima consultazione 24 giugno 2013
- (64) F. Oliva *I piani urbanistici della città*, in G. Campos Venuti e F. Oliva (a cura di), *cit.*, p. 15
- (65) Cfr. in C. Venuti, *La terza generazione dell'urbanistica*, Milano 1985, p. 35-51
- (66) A questo proposito O. Piacentini: *"Il Piano di Modena rappresentò un contributo insostituibile alla formazione della "legge ponte" e del decreto ministeriale sugli standard urbanistici"* cfr. in V. Bulgarelli C. Mazzeri, *cit.*, p. 56
- (67) F. Oliva, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 72
- (68) G. Leoni, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 90
- (69) L. Fontana, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 119
- (70) L. Fontana, *Vinicio Vecchi, progettista di 60 sale cinematografiche*, in S. Caccia (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa 2000, p. 229; l'autore del saggio attesta anche che lo stesso V. Vecchi gli abbia confermato di persona l'intenzione dell'amministrazione comunale modenese di realizzare molte sale cinematografiche in città nell'immediato dopoguerra, cfr. in nota n. 22, *ivi*, pag. 232
- (71) Cfr. in M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano 2009
- (72) L. Fontana, in V. Bulgarelli C. Mazzeri (a cura di), *cit.*, p. 119
- (73) L. Fontana, *Modena: cinema moderni, The end?*, in *L'architettura cronache e storia*, n. 600-602/2005, p. 684

### Note al capitolo 3.2

- (1) *"La città di Modena, ancora con le sole sale di pubblico esercizio - quasi, quindi con le sole sale di V. Vecchi—ha detenuto di fatto ininterrottamente dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Sessanta il maggior numero di sale per abitanti e il maggior numero di biglietti staccati"* L. Fontana, *Vinicio Vecchi (1923-2007): progettista di 60 sale cinematografiche*, in S. Caccia (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa 2000, p. 228
- (2) L. Fontana, *Vinicio Vecchi: architetture per una città. Opere e progetti*, in AAVV, *Vinicio Vecchi Un architetto e la sua città*, Fidenza 2008, p. 17
- (3) Cfr. in V. Gerratana A.A. Santucci, (a cura di), A. Gramsci, *L'ordine nuovo (1919-1920)*, Torino 1984, p. 520
- (4) F. Ferrari, *Il cinema di Vinicio Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV., *Modena, il cinema e i cinema, una mostra e quattro conferenze*, Modena 2011, p. 42
- (5) *Ivi*, pag. 44
- (6) *Ivi*, pag. 43
- (7) F. Ferrari, contrappone le sale cinematografiche alle sale di proiezione localizzate nelle Case del Popolo, edifici molto diffusi all'epoca e orientati politicamente a sinistra. Non a caso l'autore riferisce: *"la capillarità della loro diffusione negli anni del dopoguerra, nell'ambito di un'abile strategia che aveva ben chiaro cosa fosse la <presenza sul territorio> e che tendeva a fare di questi edifici luoghi di svago dedicati al tempo libero oltre che all'elaborazione politica"*. F. Ferrari, *cit.*, p. 43

- (8) L. Fontana, *Vinicio Vecchi (1923-2007) ... cit.*, p. 228
- (9) *Ivi*, p. 229
- (10) F. Ferrari, *cit.*, p. 43
- (11) Cfr. in G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino 2003, p. 127-140
- (12) L. Fontana, *Vinicio Vecchi (1923-2007) ... cit.*, p. 215
- (13) F. Ferrari, *cit.*, p. 45
- (14) L. Fontana in AAVV, *Modena Il cinema e i cinema*, Parma 2010, p. 32
- (15) Cfr. *ivi*, p. 31 e seg.
- (16) L. Fontana, *Vinicio Vecchi: architetture per una città. ... cit.*, p. 17
- (17) F. Ferrari, *cit.*, p. 43
- (18) L. Fontana in AAVV, *Modena Il cinema ... cit.*, p. 31
- (19) F. Ferrari, *cit.*, p. 44
- (20) *Ivi*, p. 49
- (21) Per una cronologia dei luoghi di lavoro di V. Vecchi si veda F. Ferrari, *cit.*, nota 8 p. 56
- (22) Il riferimento è all'architettura di L. Quaroni e della scuola romana, cfr. in B. Gravagnuolo <http://na.architetturamoderna.it/pdf/001.pdf>, p. 3, ultima consultazione 24 giugno 2013
- (23) Cfr. in L. Fontana in AAVV, *Modena Il cinema ... cit.*, p. 31
- (24) Cfr. in L. Fontana, *Vinicio Vecchi: architetture per una città. ... cit.*, p. 17
- (25) L. Fontana, *Modena: cinema moderni, The end ?*, in *L'architettura cronache e storia*, nn. 600-602/2005, p. 686
- (26) Cfr. in F. Dal Co, *La ricostruzione. Introduzione alla storia dell'architettura italiana del Novecento*, in AAVV, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1997, p. 19
- (27) *Ibidem*
- (28) L. Fontana, *Vinicio Vecchi: architetture per una città. ... cit.*, p. 16
- (29) Il riferimento è allo scrittore modenese ritenuto *minore* G. Cavani, per la cui figura, nella presentazione al romanzo *Zebio Cotal*, P.P. Pasolini conia la definizione di *petit maitres*; cfr. in P.P. Pasolini, *Prefazione*, in G. Cavani, *Zebio Cotal*, Milano 1961
- (30) F. Irace, *L'architettura in Italia dalla ricostruzione agli anni '80 e le ricerche sui "Master builders"*, in AAVV, *Vinicio Vecchi L'architetto e la sua città*, Fidenza 2008, p. 44
- (31) L. Fontana, *Vinicio Vecchi: architetture per una città. ... cit.*, p. 17
- (32) *Ibidem*
- (33) L. Fontana, *Vinicio Vecchi (1923-2007) ... cit.*, p. 225
- (34) L. Fontana, *Vinicio Vecchi (1923-2007) ... cit.*, p. 227; vengono richiamati alcuni scritti de "La Libertà", organo della federazione modenese del PCI, dai quali si evince l'orientamento assegnato al cinema da parte dei partiti politici di sinistra. Alla nota n. 20 vengono anche richiamate le ragioni del successo di frequentatori delle sale cinematografiche parrocchiali nelle quali, oltre ad una programmazione filmografica orientata alla formazione cattolica, erano in funzione i primi apparecchi televisivi.
- (35) L. Fontana, *Modena: cinema moderni ... cit.*, p. 686
- (36) "[lo stadio] è un ... elemento caratteristico delle sale di Cavallè, e consiste nel piano con inclinazione continua che sostituisce la platea o ne rappresenta un prolungamento", P. Ricco, *Il caso di Mario Cavallè. Un protagonista nella costruzione dei cinematografi*, in AAVV, *Opus intertum, 2 L'architettura italiana del cinema*, Firenze 2007, p. 59
- (37) L'uso di un'unica platea inclinata risulta nelle moderne sale cinematografiche dei multisala una costante tipologica, ciò per i motivi cui si accenna di seguito nel testo
- (38) F. Ferrari, *cit.*, p. 54
- (39) *Ibidem*
- (40) Cfr. in F. Ferrari, *cit.*, nota n. 30 p. 59
- (41) L. Fontana, *Modena: cinema moderni ... cit.*, p. 686
- (42) F. Ferrari, *cit.*, p. 50

- (43) *Ibidem*  
 (44) *Ibidem*  
 (45) G. Borghese, *Pavimenti e rivestimenti delle sale da spettacolo*, in *Edilizia moderna* n. 44/1950, p. 74  
 (46) F. Ferrari, *cit.*, p. 52  
 (47) *Ibidem*

### Note al capitolo 3.3

- (1) La sequenza delle sale cinematografiche modenesi di V. Vecchi riportata nel testo in ordine cronologico fa capo alla inventariazione di cui al sito [http://archivi.ibc.regione.emilia-romgna.it/bccmscms.findflagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00120&munu\\_str=0\\_1\\_1&numDoc=69&docStart=1&backward=&hierStatus=6,1,56,56,57,57,0,7f3,0&docCount=25&physDoc=87&comune=Biblioteca+civica+d%27arte+Luigi+Poletti+di+Modena](http://archivi.ibc.regione.emilia-romgna.it/bccmscms.findflagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00120&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docStart=1&backward=&hierStatus=6,1,56,56,57,57,0,7f3,0&docCount=25&physDoc=87&comune=Biblioteca+civica+d%27arte+Luigi+Poletti+di+Modena), ultima consultazione 30 ottobre 2013.  
 (2) cfr. in A. Lizzi, *Architettura delle sale cinematografiche in Emilia*, pp. 470, Tesi di laurea in Architettura, Dipartimento di Storia dell'architettura e della città, Università degli studi di Firenze, a.a. 2008-2009. e in G. Roganti (a cura di), *Appunti per una storia del cinematografo a Modena dagli albori all'avvento del sonoro*, Modena 1990, p. 68 e seg.  
 (3) Cfr. in A. Lizzi, *cit.*, p. 108-117; L. Fontana, *Modena: cinema moderni, The end ?*, in *L'architettura cronache e storia*, nn. 600-602/2005, p. 686; L. Montedoro, *La città razionalista. Modelli e frammenti. Urbanistica e architettura a Modena 1931-1965*, Modena 2004, p. 311; G. Roganti, *cit.*, p. 102-105  
 (4) L. Fontana, *Modena: cinema moderni ... cit.*, p. 686  
 (5) *Ibidem*  
 (6) Cfr. in Roganti, *cit.* p. 86-89  
 (7) Cfr. in A. Lizzi, *cit.*, p. 279-294; L. Fontana, *Modena: cinema moderni ... cit.*, p. 686; L. Montedoro, *cit.*, p. 268-269; G. Roganti, *cit.*, p. 110-113  
 (8) F. Ferrari, *I cinema di Vinicio Vecchi nel contesto italiano*, in AA.VV., *Modena, il cinema e i cinema, una mostra e quattro conferenze*, Modena 2011, p. 51  
 (9) *Ivi*, p. 53  
 (10) L. Fontana, *Modena: cinema moderni ... cit.*, p. 686  
 (11) Cfr. in A. Lizzi, *cit.*, p. 118-124; G. Roganti, *cit.*, p. 106-109  
 (12) Cfr. in A. Lizzi, *cit.*, p. 91-107  
 (13) Cfr. in A. Lizzi, *cit.*, p. 377-380  
 (14) L. Fontana, *Vinicio Vecchi, progettista di 60 sale cinematografiche*, in S. Caccia (a cura di), *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa 2000, p. 230  
 (15) *Ibidem*



